

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
УРАЛЬСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ УРАЛА

Сборник научных трудов

Из истории художественной культуры Урала: Сб. науч. тр.
Свердловск: УрГУ, 1988. 160 с.

Развитие художественной культуры Урала с XVIII в. до нашего времени рассматривается в сборнике в проблемных, историко-описательных, атрибуционных статьях, которые объединяет стремление к последовательному проведению регионального принципа искусствоведческого исследования.

Редакционная коллегия: Г. В. Голынец (Уральский университет), С. В. Голынец (Уральский университет), А. Ю. Капников (Свердловский архитектурный институт), О. А. Уроженко (Уральский университет) — отв. редактор, В. А. Черепов (Уральский университет).

© Уральский государственный университет, 1988

ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ УРАЛА

Редактор В. И. Первухина
Технический редактор Э. А. Максимова
Корректор Т. А. Житенева

Темплан 1988, поз. 1776

Сдано в набор 10.08.88. Подписано к печати 29.11.88. НС 19433. Формат 60×90^{1/16}. Бумага газетная. Гарнитура литературная. Печать высокая. Уч.-изд. л. 10. Усл. печ. л. 10. Тираж 800 экз. Заказ 376. Цена 1 р. 70 к.

Уральский ордена Трудового Красного Знамени государственный университет им. А. М. Горького. Свердловск, пр. Ленина, 51.

Типография изд-ва «Уральский рабочий». Свердловск, пр. Ленина, 49.

От редколлегии

Сегодня, когда советское искусствоведение вводит в устоявшуюся научную картину историко-художественного развития страны обогащающее ее многообразие периферийных художественных явлений, исследование культуры самобытного уральского края привлекает более пристальное внимание специалистов. Подтверждая и обосновывая архивными, экспедиционными материалами разнообразие культуры региона, статьи сборника выявляют внутри художественных явлений, кажущихся неоднородными, неизвестные ранее школы и направления, общие стилистические процессы.

Особенности «уральского барокко» в кругу зодчества сопредельных городов и регионов рассматривает А. Ю. Капников, трансформацию архитектурной школы М. Ф. Казакова в группе памятников гражданского и культового зодчества горной части Урала прослеживает А. М. Раскин, своеобразие произведений модерна в уральской архитектуре отмечает В. Е. Звагельская.

В сборнике рассматривается живопись края, также прямо не повторявшая процессы, происходившие в ведущих художественных центрах России. Статья Г. В. Голынец впервые вводит в научный обиход и обосновывает понятие «невьянская иконописная школа». Эту концептуальную публикацию дополняет исследование О. П. Губкина и материалы статьи Н. В. Казариновой «Живописцы и резчики, работавшие в Прикамье в XVIII — первой половине XIX в.». Публикации О. В. Власовой, Ю. Я. Герчука, Г. Б. Зайцева, Т. М. Трошиной, В. А. и С. В. Череповых, посвященные анализу отдельных неизученных художественных явлений, расширяют представление об искусстве Урала как неотъемлемой и самобытной части русской художественной культуры. Своеобразие предметно-пространственной среды уральских рабочих стало объектом пристального искусствоведческого внимания в статье И. З. Заринской, поддержанной публикацией Р. Р. Мусиной, в которой затрагиваются вопросы современного развития народных художественных промыслов на Урале. О процессе стирания различий между художественным центром и художественной периферией, происходящем в сегодняшней духовной культуре региона, свидетельствуют статьи О. А. Уроженко и Н. П. Якимовой, посвященные творчеству свердловских художников.

Изучение провинциального искусства было бы неполным без освещения духовной атмосферы, в которой оно складывалось и развивалось. Это стремились учесть авторы всех статей. Специально страницам художественной жизни посвящены пуб-

ликации В. В. Семянникова, А. Г. Янбухтиной, С. П. Яркова. Этапы становления искусствоведческой науки на Урале прослеживает С. В. Голынец. Его материал дополнен воспоминаниями А. М. Кантора о работе в Свердловске в годы Великой Отечественной войны искусствоведческого отделения Московского университета, воссоздающими забытую страницу в культурной жизни города и содержащими интересные материалы к истории искусствоведческого образования.

Мы понимаем, что в настоящем сборнике региональный принцип исследования только намечен, но надеемся, что он окажется плодотворным и в дальнейшем позволит выйти к построению единой картины развития художественной культуры края.

Пути развития искусствознания на Урале¹

«В гор. Перми более 10 лет существует научно-промышленный музей, имеющий целью собирать материал для всестороннего изучения природы, истории и жизни преимущественно Пермского края и Урала.

Кроме книг по различным отраслям знания, в музее собрано более 12000 предметов по археологии, истории, этнографии, географии, естествознанию, по разным искусствам, фотографии, нумизматике, а также по сельскому и лесному хозяйству, по горнозаводской и кустарной промышленности. Музей ежедневно открыт для бесплатного посещения публики, число которой в течение года достигает более 11000 человек. Наряду с этим еженедельно по пятницам и субботам устраиваются научные чтения и беседы, которые привлекают значительное число слушателей, несмотря на тесное помещение аудитории.

...Мы обращаемся за помощью и содействием музею к уроженцам Урала и Пермского края ввиду тесной глубокой связи, существующей у человека с родным, воспитавшим его краем, неизбежно дорогим для него и вдали, на расстоянии многих лет разлуки. В числе уроженцев нашего края немало известных имен — ученых, изобретателей, видных общественных деятелей, художников, врачей и инженеров, коллекционеров и т. д. Мы обращаемся к каждому из них с покорнейшей просьбой внести свою лепту в родной музей в форме ли докладов, сообщений, научных определений имеющегося материала, или какими-либо пожертвованиями в виде книг, естественно-исторических лекций и различных предметов, которые могли бы знакомить посетителей музея с природными богатствами не только местного края, его историко-этнографическим прошлым и его настоящей жизнью, но и других наиболее интересных мест России...

Председатель музея П. Серебренников».

Это письмо, приведенное здесь с небольшими сокращениями, было опубликовано в 1903 г. на страницах нескольких периодических изданий, в том числе в седьмом номере «Мира искусства», журнала, далекого от краеведческих интересов. Очевидно, П. Н. Серебренников, пермский врач и общественный деятель, обратился непосредственно к редактору-издателю «Мира искусства» С. П. Дягилеву, чье детство и юность прошли в

Перми и несколько поколений предков которого были связаны с Уралом.

Деятельность Пермского научно-промышленного музея, начавшего работу под руководством Уральского общества любителей естествознания (УОЛЕ), первой просветительской организации края, характерна для рубежа XIX—XX вв.; несколько раньше подобный музей при той же организации возник в Екатеринбурге. С музеями были связаны Екатеринбургская художественно-промышленная школа, Екатеринбургское общество любителей изящных искусств, Пермское общество любителей живописи, ваяния и зодчества. В деятельности всех этих организаций, а также на страницах «Пермских губернских ведомостей», «Пермских епархиальных ведомостей», «Екатеринбургской еженедельной газеты», журнала «Искусство и жизнь», издававшегося в 1911—1912 гг. в Перми, и зарождались элементы уральского искусствознания. На провинциальном материале можно проследить общие закономерности формирования искусствоведческой науки. Вырастая на базе археологии, этнографии, краеведения, художественной педагогики и литературной публицистики, искусствознание на Урале постепенно уточняло свой предмет исследования, свою методологию².

Заметная роль в этом процессе в послереволюционные десятилетия принадлежала Н. Н. Серебренникову (1900—1966), однофамильцу вышеупомянутого краеведа. Один из создателей Пермской художественной галереи, организатор Пермского отделения Союза советских художников, он был и первым уральским искусствоведом, тем, для кого история искусства и художественная критика стали основным делом жизни, заслужившим высокую оценку А. В. Луначарского и И. Э. Грабаря³.

Большое влияние на дальнейшее развитие искусствоведческой науки на Урале оказали ученые Москвы и Ленинграда в период Великой Отечественной войны, когда в Перми хранились сокровища Третьяковской галереи и Русского музея, а в Свердловске — Эрмитажа, когда здесь же, в Свердловске, в 1942—1943 учебном году проходили занятия искусствоведческого отделения Московского университета. Исследовательская и просветительская работа сотрудников Эрмитажа, первые из которых вместе с первым эшелонem коллекций прибыли в наш город 6 июля 1941 г., а последние покинули его 7 октября 1945 г., была очень интенсивной. Их руководитель В. Ф. Левинсон-Лессинг даже летал в еще блокированный Ленинград за рукописями, книгами и диапозитивами для чтения лекций. Охраняя эвакуированные ценности, продолжая исследования, начатые в Ленинграде, сотрудники Эрмитажа активно включились в деятельность свердловских учебных заведений и учреждений культуры. Так, в Уральском университете лекции по античному искусству читала А. А. Передольская, по искусству Византии — А. В. Банк, по русскому искусству — К. Ф. Асаевич, по архео-

логии — А. А. Иессен; в Художественном училище преподавали И. М. Левина и К. Ф. Асаевич; над собраниями Свердловского краеведческого музея, Картинной галереи и Музея революции работали М. Э. Матье, А. А. Быков, Л. Н. Белова, А. А. Маркова, Н. А. Лившиц, М. П. Грязнов, М. Н. Кречетова, реставратор Ф. А. Калинин; участвовала в организации Художественного музея в Нижнем Тагиле К. Ф. Асаевич⁴.

Через три года после окончания войны Свердловским издательством была выпущена книга «Художники на Урале» — первая научная работа Б. В. Павловского, ныне доктора искусствоведения, члена-корреспондента Академии художеств СССР. Небольшая по объему, она впервые охватывала историю уральского искусства в целом и намечала программу будущих исследований. За ней последовали издания, посвященные камнерезному делу и каслинскому литью, свердловским живописцам и графикам и, наконец, обобщающая монография «Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала» (М., 1975), удостоенная в 1980 г. вместе с книгой «Каслинский чугунный павильон» (Свердловск, 1979) Государственной премии РСФСР имени И. Е. Репина. Искусствоведение края Б. В. Павловский обогатил научными методологическими принципами, воспринятыми от его учителя, известного советского искусствоведа А. А. Федорова-Давыдова, в течение многих лет возглавлявшего кафедру русского дореволюционного и советского искусства в Московском университете.

В послевоенные годы в Свердловске наряду с Б. В. Павловским в области художественной критики работали А. Л. Маневич (1890—1970) и Я. Я. Шаповалов (1912—1981); к истории искусства обращался В. А. Каменский, написавший книгу «Крепостные художники Урала» (Свердловск, 1957). В ряде художественных музеев края появились выпускники искусствоведческих отделений центральных вузов. В Перми вместе с другими сотрудниками галереи, которая стала одним из крупнейших художественных музеев Российской Федерации, продолжал работу Н. Н. Серебренников, завершивший свой научный путь монографией «Урал в изобразительном искусстве» (Пермь, 1959) и второй книгой о пермской деревянной скульптуре, увидевшей свет уже после смерти исследователя (Пермь, 1967). В этот же период начинается систематическое изучение архитектуры края, которой ранее были посвящены лишь отдельные публикации (И. И. Слупского, Н. Н. Серебренникова, К. Т. Бабыкина, Р. П. Подольского). Здесь главная заслуга принадлежит Н. С. Алферову (1917—1982), автору книги «Зодчие старого Урала» (Свердловск, 1960), организатору Свердловского архитектурного института, члену-корреспонденту Академии художеств СССР. На зодчестве Прикамья сосредоточил свои интересы пермский архитекторовед А. Н. Терехин.

Потребность в подготовке специалистов для Урала, Сибири

и Дальнего Востока привела к организации Б. В. Павловским в Уральском университете кафедры истории искусств и искусствоведческого отделения, единственного в РСФСР за пределами Москвы и Ленинграда. Они создавались на рубеже 50—60-х гг. во время общественного подъема, ставшее знаменательным для советского искусства. Именно тогда был образован Союз художников Российской Федерации, росли его областные отделения, готовились первые зональные выставки, остро встал вопрос об эстетическом воспитании народа.

Изучение многовекового искусства Урала, естественно, оказалось в центре научной работы кафедры истории искусств Уральского университета, проводимой в содружестве с родственными учебными заведениями, научно-исследовательскими учреждениями и художественными музеями региона (Свердловска, Нижнего Тагила, Перми, Тюмени, Кургана, Челябинска, Магнитогорска, Уфы, Ижевска, Оренбурга), среди сотрудников которых немало выпускников нашего искусствоведческого отделения, ставших квалифицированными специалистами, выступающими в печати, защитивших кандидатские диссертации. Не будем здесь перечислять имена современных исследователей искусства Урала и занимающие их проблемы. Они достаточно полно отражены в настоящем и трех предшествующих сборниках. Думается, что работа коллектива уральских искусствоведов, ее научная направленность имеет не только местное значение; она стимулирует интерес советского искусствознания к культуре регионов, отдаленных от известных художественных центров, утверждает региональный подход в изучении отечественного искусства.

В то же время искусством своего края уральские исследователи не ограничиваются. И это объясняется не только их индивидуальными склонностями, но и объективными причинами: необходимостью изучения разнообразного материала, собранного в местных музеях; стремлением к тому, чтобы каждый университетский курс читался специалистами, а главное, тем, что искусство Урала тесно связано со всей русской культурой. Эта связь прослеживается как на уровне личных судеб мастеров искусства (А. Н. Воронихина, братьев П. П. и В. П. Верещагиных, А. И. Корзухина, М. В. Нестерова, Ф. А. Малявина, Л. В. Туржанского, И. Д. Шадра и др.), так и на уровне проявления общих закономерностей художественного процесса.

В настоящей статье нет возможности охарактеризовать все тематическое разнообразие работы уральских искусствоведов, в поле зрения которых — вопросы теории, различные явления отечественного и мирового искусства. Отметим лишь одно из направлений научной работы кафедры Уральского университета — обращение к русской культуре конца XIX — начала XX в., в частности к истокам большевистской художественной критики, к сатирической графике 1905—1907 гг., к малоизученным

сторонам деятельности «Мира искусства», к вопросам художественной педагогики того времени.

Заметными событиями в жизни искусствоведов края стали конференция, посвященная 25-летию кафедры истории искусств Уральского университета (Свердловск, февраль 1986 г.), и «Дягилевские чтения — I» (Пермь, апрель 1987 г.), приуроченные к 115-летию со дня рождения выдающегося деятеля отечественного и мирового искусства. Чтения и посвященная С. П. Дягилеву первая в нашей стране выставка, на фоне которой они проводились, — результат сотрудничества кафедры и Пермской художественной галереи⁵. Собрав исследователей изобразительного искусства, литературы, музыки, театра не только из городов Урала, но и из Москвы и Ленинграда, «Дягилевские чтения» обнаружили две характерные для современного советского искусствознания тенденции: интерес к взаимосвязям различных искусств и внимание к художественной жизни русской провинции.

Успехи уральского искусствознания выдвигают перед нами новые проблемы. Работать искусствоведу становится легче и труднее. Легче — потому, что растет понимание его деятельности, потребность в ней, расширяются возможности публикаций. Все больший интерес к трудам уральских историков искусства и художественных критиков проявляют местные и центральные книжные издательства, специальная и общественно-политическая периодика. Труднее — потому, что требования к искусствоведу значительно повысились.

Продолжая исключительно важную работу по изучению забытых и недооцененных художественных явлений, пора переходить к широким обобщениям. Необходимо коллективно написать историю многовекового уральского искусства, выявив его самобытность, обусловленную этническим разнообразием коренного и пришлого населения Урала, социально-экономическим укладом промышленного края, и одновременно раскрыв неразрывные связи этого искусства с отечественной культурой в целом.

От уральских искусствоведов требуется и более активное участие в современной художественной жизни, поддержка в ней прогрессивных тенденций, борьба со всем тем, что мешает их развитию. И критикам, и историкам искусства необходимо повысить внимание к своему литературному мастерству, учиться вести профессиональный разговор с различными аудиториями, необходимо разнообразить жанры искусствоведческих выступлений, усилить в них дискуссионное, диалогическое начало. А для этого надо глубже анализировать процессы, происходящие как в самом искусстве, так и в его восприятии зрителем.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Поводом обратиться к истории уральского искусствознания послужили как 25-летие кафедры истории искусств Уральского университета, так и ретроспективные экспозиции искусствоведческих трудов на VI Зональной выставке «Урал социалистический» (Свердловск, 1985 г.) и на выставке «Свердловские художники в Москве» (Москва, 1987 г.). Составленные нами соответствующие разделы в каталогах этих выставок могут восприниматься как библиографические указатели литературы по интересующему вопросу.

² В Прикамье зарождение искусствознания связано с давним научным интересом к «пермскому звериному стилю», к которому в дореволюционный и послереволюционный период обращались наряду со столичными местными исследователи. Среди последних надо назвать А. К. Сыропятова, одного из организаторов музейного дела в Перми в первые послеоктябрьские годы, автора книги «Отражение чудовищного стиля в архитектуре построек Пермского края» (Пермь, 1928). Об истории изучения «пермского звериного стиля» см.: **Оборин В. А.** Древнее искусство народов Прикамья: пермский звериный стиль. Пермь, 1976. Позже, с искусствоведческих позиций, это художественное явление рассмотрел А. В. Доминяк, некоторое время работавший научным сотрудником Пермской художественной галереи. См.: **Доминяк А. В.** Пространство и время в первобытных культурах и искусстве Прикамья // Сов. искусствознание, 78. М., 1979. Вып. 2. С. 41—64.

³ См.: **Будрина А. Г., Поликарпова Г. А.** Дело всей жизни: Искусствовед Н. Н. Серебrenников (1900—1966). Пермь, 1970. (Замечательные люди Прикамья).

⁴ См.: **Левинсон-Лессинг В. Ф.** В глубоком тылу // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1948. Вып. 5. С. 13—22.

⁵ См.: **Голынец С. В.** Сергей Дягилев и художественная культура XIX—XX веков. Пермь, 1987.

А. Ю. КАПТИКОВ
Свердловский архитектурный институт

Региональные школы каменного зодчества северо-востока Европейской России и Урала XVIII в.: связи и особенности

Архитектура России, «страны зодчих», по выражению И. Э. Грабаря, всегда отличалась обилием школ и направлений, богатством местных художественных оттенков. Однако исследователи, признавая такое локальное многообразие в Древней Руси, не распространяли его на русскую архитектуру XVIII в. Ныне, когда в искусствоведении серьезное признание получает региональный принцип, актуальна задача всестороннего выяснения архитектурно-стилевой «топографии» России этого столетия.

Исследователь архитектуры русского барокко П. А. Тельтевский отмечает сосредоточение наиболее ярких памятников провинции первой четверти XVIII в. в городах, расположенных на узлах торговых путей¹. Предметом нашего рассмотрения будут

как раз города и регионы на оживленнейших торговых артериях, которые шли из Москвы в Сибирь (через Вологду — Тотьму — Великий Устюг — Лальск — Кайгородок — Соликамск — Верхотурье²) и к Архангельску. Это Центральное и Восточное Поморье³, Вятская земля⁴, объединяемые понятием «северовосток», а также Урал, называемый историком соединительным поясом европейской и азиатской частей Русского государства⁵. В XVII—XVIII вв. данным регионам свойственны были прочные экономические и культурные связи, проявлявшиеся и в области зодчества.

Каменное строительство накопило здесь к исходу XVII столетия неодинаковый опыт. В Вологде и Устюге оно было уже достаточно распространено, тогда как Нижнее Подвине (не считая таких монастырей, как Сийский), Вятка и Урал не знали «каменного дела» до 1670-х гг. С его возникновением в первые же полтора-два десятилетия Холмогоры и особенно Соликамск успели обрести определенный строительный почерк. Однако в то время местные школы лишь начинали складываться.

После проникновения в эти регионы в конце 1690-х гг. мотивов «московского барокко»⁶ процесс становления региональных школ усилился. Необходимость осмысления и переработки новых форм, увязки их с местными условиями и вкусами (что касалось и пришлых зодчих) стимулировала творческое мышление и вызвала целый ряд локальных вариантов. Примерно к 1714 г. существование некоторых школ, в том числе уральской, становится уже очевидным, а в 1720-е гг., когда к освоению «московского барокко» добавилось переосмысление черт петровской архитектуры, все школы достигают зрелости. Дальнейшее их развитие (середина и вторая половина XVIII в.) имело базой уже найденные и укрепившиеся композиционные и декоративные приемы, обогащаемые под влиянием соседей и столичного «елизаветинского» барокко теми или иными нововведениями и аранжировками. При этом наблюдались, в зависимости от региона, известный застой либо эволюционные скачки.

Архитектурные школы возникли не во всех городах на Сибирском пути, даже в крупных и являющихся административными центрами. Пример — Вологда, за которой Г. И. Вздорнов и в XVII в. отрицает какую-либо особую местную стилистику⁷. Но если тогда в вологодских церквях присутствовало композиционное своеобразие (наличие в подклете теплого придела, что фактически превращало храм в двухэтажный), то в XVIII столетии картина меняется. Столь незаурядный памятник, как Сретенская церковь (1731—1735), не имел аналогов, и в середине века местные храмы в большинстве своем мало чем отличались от устюжской школы (теплая церковь Дмитрия Прилуцкого, 1750—1759; холодная Владимирская, 1759—1764). Позднее они решались в наивно понятых столичных формах (Воскресенский собор, 1772—1776; церковь Варлаама Хутынского, 1780), что ес-

тественно для Вологды, стоявшей ближе всех северных городов к Москве и обладавшей значительной дворянско-помещичьей прослойкой.

В Архангельске в XVIII в. признаки региональной школы, наоборот, вполне ощутимы⁸. Будучи преемницей Холмогор, где в 1680—1690-е гг. архиепископ Афанасий насаждал канонический соборный тип, архангелогородская школа придерживалась той же монументальности. Характерным образцом был Кафедральный собор Архангельска (1709—1743) — кубический, двухэтажный, с тремя полукружиями апсид и пятью куполами. Несмотря на трапезную, смягчение монолитности основного объема горизонтальными членениями, завершение его не кокошниками, а карнизом, связь этого памятника с соборами конца XVII в. несомненна.

Крупномасштабны и другие произведения местной школы, вплоть до сооруженной уже в 1792—1808 гг. Богоявленской церкви в Емецке — упрощенного повторения архангельского Кафедрального собора. Внушительность форм не снижалась и при замене пятиглавия малым восьмериком (Преображенский морской собор в Соломбале, датируемый 1760 г., где еще эффектнее был очень вытянутый четырехгранный ярус колокольни, скупо прорезанный окнами⁹). Типичен дополнительный ряд окон овальной или восьмиугольной формы, имевшийся, помимо уже названных памятников, у Благовещенской церкви в Шенкурске (1735—1762), Успенской Боровской в Архангельске (1742—1753) и др. Из деталей убранства отметим «каннелированные» пилястры Кафедрального и Соломбальского соборов¹⁰.

Однако большая часть построек архангелогородской школы, и без того малочисленных (деревянное культовое зодчество сохранило в регионе доминирующее значение), в настоящее время утрачена, что затрудняет ее изучение.

В качестве других школ северо-востока должны быть выделены устюжская, тотемская и вятская¹¹. Самой крупной и обширной среди них была устюжская¹². Тотемская школа заявила о себе намного позднее остальных — лишь в 70-е гг. XVIII в. и пережила кратковременный, но бурный расцвет. Захватывая небольшой район на Сухоне, она, тем не менее, сумела простереть воздействие и на далекую Восточную Сибирь¹³.

Собственно вятскую школу образует северная часть региона, точнее, бывшие «поморские» уезды — Котельнический, Орловский, Хлыновский, Слободской, Шестаковский. Иная ветвь — юг Вятской земли, исторически связанный с Казанью. Даже после передачи в 1764 г. Яранска, Кукарки, Сарапула в Вятскую епархию, местные строители часто брали за образцы казанские храмы¹⁴.

Уральская школа территориально также подразделима на две части: Прикамье¹⁵ и Зауралье, входившие в XVIII столетии одна в Вятскую, другая в Тобольскую епархии. Однако, благо-

даря работе соликамских каменщиков по всему Уралу (включая Верхотурье, Далматов) не было такой, как на севере и юге Вятки, неоднородности.

Закономерен вопрос о влиянии региональных школ друг на друга. Мощное воздействие оказывал Устюг. В его русле развивалась тотемская школа — пока не обрела самостоятельность. Значительным было и влияние устюжской школы на вятскую, также подкрепляемое миграцией мастеров. Чрезвычайно плодотворной для вятского зодчества стала деятельность каменщиков Горынцевых. Черносошные крестьяне деревни Оносовой Ярокурской волости Двинской трети Устюжского уезда, они появились на Вятке, по-видимому, в первой половине 1760-х гг. Глава этой семьи, Никита Максимович Горынцев, в 1765 г. был приглашен строить Николаевскую церковь в с. Истобенском. Среди трех сыновей Горынцева — Даниила, Николая и Бориса — самым талантливым и предприимчивым был Данило. Недавно обнаруженный документ — обращение Даниила Горынцева в консисторию за «свидетельством» — является своего рода послужным списком, возможно, в чем-то расширенным или, наоборот, неполным, но указывающим на авторство ряда лучших вятских памятников того времени, в том числе храмов в селах Юрьево под Котельничем и Макарье близ Хлынова (ныне в черте г. Кирова)¹⁶. Сейчас становится совершенно ясен решающий вклад Горынцевых в эволюцию местной школы на протяжении 60—70-х гг. XVIII в., хотя, как увидим, чисто устюжские приемы сыграли в этом не главную роль.

В биографии Даниила Горынцева был момент, когда он намеревался идти на Урал, где до него также работали устюжане. В 1771 г. Дмитрий Квасов подрядился быть «уставщиком» на строительстве Богоявленской церкви (впоследствии Кафедральный собор) в Екатеринбурге. В 1773 г. Лев Вешняков, работавший прежде с Квасовым, вместе с земляками и соликамцами заключил контракт на сооружение церквей в Сысертском и Полевском заводах¹⁷. Однако требование следовать «данному рисунку» лишало их возможности самостоятельного творчества.

Прикамская часть Урала состояла, как уже говорилось, в ведении вятских архиереев, но те «...за обширностью Великой Перьми местоположения, а паче за болотами, в иных же местах неудобь проезжающими грязми...»¹⁸ редко ее посещали и весьма слабо контролировали местное церковное строительство. Не слишком частыми были, надо полагать, и случаи работы на Западном Урале, а тем более в Зауралье вятских каменщиков. В 1777 г. Симеоно-Аннинскую церковь в Сысерти сооружала, совместно с соликамцами, артель из Хлынова под руководством Федота Суворова. По окончании сезона вятчане договорились с екатеринбургскими купцами Дубровиными на будущее лето «...находиться в клаже каменной при новостроящемся... доме или других строениях». Однако никто из артели в Екатеринбург

больше не являлся¹⁹. Как нами установлено, Суворов действительно направился туда в марте 1778 г., но по дороге был поражен в упраздненной Шерьинской Богородской пустыни (с. Шерья Нытвенского р-на) достроить храм, не законченный его предшественниками — хлыновскими же мешанами Григорием Пенкиным и Григорием Маслениковым. Это приглашение имело плачевный исход: у церкви упал свод, и Суворову пришлось держать ответ перед консисторией²⁰.

Влияние рассматриваемых региональных школ не было взаимным. Даже находившаяся в непосредственной близости тотемская школа не оказала обратного воздействия на Устюг, вероятно, потому, что к тому времени устюжская архитектура уже начала воспринимать иной, раннеклассицистический декор. Нельзя утвердительно говорить о каком-либо влиянии Вятки на устюжскую школу или Урала на Вятку. Находившиеся на пути в Сибирь регионы, кроме Зауралья, остались почти не затронутыми «сибирским барокко»²¹. Одностороннее направление влияний, однако, вовсе не указывает на некую иерархию школ.

В каменном строительстве господствовали культовые здания. Объемно-планировочные схемы их лишены популярной в Москве и Подмоскovie конца XVII — начала XVIII в., да и позже, центричности. Четырехлепестковые²² или с равновеликими алтарем и притвором храмы отсутствуют. Их не было ни после появления «восьмерика на четверике», ни при решении основного объема, как в «нарышкинских» памятниках, «под колоколы» (в Устюге — Преображенско-Сретенская церковь, 1725—1739; на Урале — Иоанно-Богословская в Чердыни, 1718; Покровская в с. Верх-Усолка Соликамского р-на, 1757)²³. Не возникло центричности и при возведении храмовой части восьмигранником (Иоанно-Предтеченская церковь одноименного устюжского монастыря, начата в 1695 г., ныне не существует; Иоанно-Предтеченская, 1714—1723; несохранившаяся Всесвятская, ок. 1723 — в Хлынове), что, хотя и принимало барочный оттенок, на северо-востоке было прямо подсказано деревянным зодчеством.

Строители и заказчики отдавали предпочтение трапезному типу церквей, который был вместительнее и, следовательно, рациональнее центрического. Правда, в устюжской школе подчас еще удерживается притвор-паперть, заменявший собой трапеznąю (в Устюге — Варлаамовская церковь, ок. 1704; Троицкая, ок. 1709; Покровская холодная, 1768—1780, — не сохранились; Тихвинская церковь в пригородном с. Богородском, 1753).

На Вятке и Урале трапезная при церкви была непременно и использовалась как зимний храм — кроме тех случаев, когда эту функцию выполнял расширяющий трапеznąю придел. Придел, однако, никогда не приобретал такой композиционной значимости, как в некоторых постройках устюжской школы, где приделы, энергично выявленные объемно и наделенные особыми

завершениями, фланкировали притвор (Троицкая церковь в с. Черевково Красноборского р-на, ок. 1731).

Региональные различия имели и пришедшие на смену парным, летнему и зимнему, двухэтажные храмы, получившие к тому же неодинаковую степень распространения. Наибольшим оно было в устюжской и тотемской школах, где теплая «низмянная» церковь сооружалась в расчете на последующую надстройку, пусть часто и откладывавшуюся из-за недостатка



Рис. 1. Великий Устюг. Христорождественская церковь.
С фотографии начала XX в.

средств. Напротив, на Вятке, где и подклет встречался как исключение, число двухэтажных культовых зданий очень невелико — в 1700—1720-е гг. их не было вовсе (кроме несохранившегося храма Цепочкинского монастыря на юге региона, 1700—1718), а за дальнейший период не наберется и десятка²⁴. Урал по числу таких памятников превосходит Вятку, но заметно уступает Северу.

Построение ранних двухэтажных церквей Устюга — Никольской (1682—ок. 1725), несохранившейся Христорождественской (1716—1729, рис. 1) — во многом предопределяло соблюдение ступенчатости алтаря, отчего теплый храм оказывался под апсидой холодного, а его трапезная — под самым холодным храмом, дополняясь обширным притвором. Ввиду подобного сдвига тра-

пезная второго этажа была невелика и превращалась по сути дела в галерею-паперть. Позже изменение этой композиции касалось главным образом местоположения колокольни. Ставившаяся до этого отдельно или пристраиваемая асимметрично, в традициях XVII в., она стала примыкать по оси (Спасо-Преображенская церковь в Ярокурье Котласского р-на, 1726—1745, колокольня — конец 1770-х гг.), часто к тому же соединяясь со зданием крыльцом или притвором на арке (Ильинская церковь в Устюге, 1695—1745; Троицкая в с. Вотлажма Котласского р-на, ок. 1753—1778; Троицкая в с. Вожем Ленского р-на, после 1772) ²⁵.

Двухэтажные культовые постройки с единым объемом 'апсиды и, следовательно, нахождением помещений строго одно под другим, с трапезными на три или более оси в устюжском регионе инородны (Христорождественская церковь Цилибского погоста на Вычегде, ок. 1713). Зато именно такими возводились они устюжанами на Вятке (Николаевская церковь в с. Истобенском Оричевского р-на, 1765—1768; Введенская в с. Макарье Котельничского р-на, 1766—1796). Больше устюжских черт в храме с. Вяз Кирowo-Чепецкого р-на (1773—1783). Но это относится только к композиции входной части — асимметричному крыльцу на северную сторону и притвору (ср. Сергиевскую Дымковскую церковь в Устюге, 1739—1769), соединительному переходу на арке, сделанному, однако, не между колокольней и трапезной, а между притвором и колокольней ²⁶.

На Урале алтарь был ступенчатым лишь в самом первом двухэтажном храме — Успенском соборе Далматова монастыря (1707—1719). В дальнейшем подобные здания, по объемно-планировочному принципу аналогичные вятским, обычно имели значительную протяженность (Преображенская церковь в Кунгуре, 1763—1781; Христорождественская в с. Комарово Кунгурского р-на, 1761—1783), а верхний этаж мог опоясываться отлитой из чугуна галереей (Введенский собор Богословского завода, ныне г. Карпинск, 1767—1776) ²⁷.

Тотемской школе было известно как решение, сходное с памятниками Устюга (Христорождественская церковь в Тотьме, 1746—1793; Благовещенская в с. Возбал, 1736—ок. 1763), так и лишенное алтарного уступа (храм Воскресения в Варницах, 1743—1775). Во Входуиерусалимской церкви (1774—1794), с ее трехчастным планом, основание колокольни является как бы продолжением трапезной, повторяя высоту и членения последней.

Переходя к типологии храмовых завершений, следует отметить редкое использование «восьмерика на четверике» в его варианте с большим (широким) восьмериком — основного не только для «московского барокко», но и для культовой архитектуры средней полосы России XVIII в., где он не исчез и с приходом раннего классицизма. За первую треть столетия на

северо-востоке большой восьмерик представлен весьма немногочисленными примерами, а на Урале после Троицкого собора в Верхотурье (1703—1710) не появлялся вновь до 1730-х гг. (церковь в с. Орел). Не увеличилась его популярность и впоследствии, за исключением юга Вятской земли.

При несомненных достоинствах отдельных композиций такого рода (храм Цилибского погоста; Спасская церковь Христорождественского монастыря в г. Слободском, ок. 1740, не сохранилась; верхотурский Троицкий собор) чаще они не удавались местным зодчим. Восьмерик был или низок и маловыразителен (не существующая ныне Александро-Невская церковь в Устюге, 1707), или чрезмерно массивен и грубоват (церкви Иоанна Предтечи в Рошенье в Вологде, ок. 1710; Покровская в Верхотурье, 1744—1753). Еще менее совершенны венчаемые широким восьмериком двухэтажные храмы (в с. Учка близ Лальска, 1773—1777). Попытки создания высотных композиций с дополнительным восьмериком были эпизодичны и также носили несколько неуклюжий характер, найдя эффективное воплощение только в несохранившихся церквях вятских сел Кырчаны (Нолинский р-н; 1761—1770) и Богородское (1771—1787).

Господствующим на северо-востоке стало завершение в виде малого восьмерика, хотя и выработанное московским зодчеством начала XVIII в. (И. П. Зарудный), но в Москве и Подмосковье употреблявшееся редко по сравнению с большим восьмериком. Георгиевскую холодную церковь (1696—1703) сомнительно считать родоначальницей данного типа в Устюге, ибо она была «возобновлена» после пожара 1772 г.²⁸ Однако с 1720-х гг. наличие малого восьмерика на устюжских храмах (Иоанно-Богословский, Никольский, Христорождественский) безусловно, и он почти вытесняет остальные варианты завершения.

В вятской архитектуре, с ее пока не вполне выясненными оригинальными формами деревянных храмовых покрытий²⁹, каменный малый восьмерик привился далеко не сразу (вероятный первый и долгое время единственный пример — хлыновская Владимирская церковь, 1707—1718 или 1727), но, утвердившись в 1760-е гг., быстро сделался излюбленным. Основная заслуга в этом принадлежит устюжанам Горыnceвым.

На Урале малый восьмерик, правда, сквозной и предназначенный для подвески колоколов, получила еще в конце 1710-х гг. чердынская Иоанно-Богословская церковь. В середине и второй половине столетия малым восьмериком, открытым вовнутрь, венчалась довольно значительная группа памятников, преимущественно верхнекамского и кунгурского ареалов. Такие храмы сооружались подчас и по ту сторону Урала (Троицкий собор в Кушве, 1775—1784, ныне не существует).

Сопоставляя подобные композиции, надо признать, что только в устюжской школе они отличались подчеркнутым динамиз-

мом, будучи составлены из трех последовательно уменьшающихся восьмериков (блестящие примеры — Преображенско-Сретенская церковь в Устюге; Покровская одноименного погоста на р. Лузе, 1729—1750). Это присуще даже скромным сельским памятникам, к примеру Спасо-Преображенской церкви в с. Слобода Лузского р-на (1748—1754). В вятской и уральской школах число малых восьмериков обычно ограничивалось двумя, а построение их было спокойным, лишенным напряженного убывания.

Пятиглавие наподобие бесстолпных храмов XVII столетия еще встречалось в 1700—1710-е гг. в Устюге (церкви Дмитриевская Дымковская, 1700—1708; Мироносицкая, 1714—1722). Затем завершение пятиглавием перестало там употребляться. Исключениями, кроме заново скопированного в 1728—1731 гг. верха устюжского Успенского собора, были несохранившиеся церкви пригородного Знаменско-Филипповского (ок. 1735) и Троицко-Телеговского (Красноборский р-н, 1743) монастырей. В последней, построенной на средства патронального Соловецкого монастыря, переходом от пяти малых восьмериков к барабанам главок были расставленные «в перебежку» архаичные треугольные кокошники, восходившие к зодчеству XVI в.

Одновременно с Устюгом прекратилось строительство пятиглавых храмов на Вятке. Только уральская культовая архитектура пронесла пятиглавие через все XVIII столетие, причем в двух вариантах — «крещатом» (по сторонам света) и с угловыми ярусными главами.

В последней четверти XVIII в. параллельно уральским пятиглавым храмам были тотемские (церкви Воскресения в Варницах; Троицкая, 1768—1788; Входиерусалимская), в которых, однако, нет «крещатой» расстановки глав. К тому же угловые восьмерики возводились не на кубических, а на восьмигранных постаментах, напоминающих сводики.

Композиции венчающих частей культовых зданий еще в 1720—1730-х гг. дополнялись фронтончиками — «полуглавиями» четверика (Устюг, затем Вятка, где они сопутствовали малому восьмерику обязательно). Позже модны и «выпуклые» кровли, постепенно трансформируемые в купола (храм Симеона Столпника в Устюге; переделка в 1770-х гг. верха хлыновских Цареконстантиновской и Иоанно-Предтеченской церквей). В храме с. Вяз те же усилившиеся барочные тенденции не только вызвали куполообразность покрытия, уменьшение роли восьмерика, но сделали «полуглавия» довольно прихотливыми щипцами. На несохранившейся Вознесенской церкви с. Хмелевка Зуевского р-на (1767—1779) в завершении стен шла как бы огромная «бровка». Эти поиски вятских зодчих не находят прямых аналогов в Тотьме и на Урале. Впрочем, можно привести примеры «полуглавия» в виде двух волют на тотемской Входиерусалимской церкви и довольно сходной с ней Троицкой в с. Зашугомье

Солигаличского р-на (1800), а также волюты-парапеты по сторонам постаментов «крещатого» пятиглавия Преображенской церкви в Кунгуре.

Что касается убранства, то оно в региональных школах прошло несколько неравномерных этапов развития. За период с конца 1690-х по 1720-е гг. декоративные формы «московского барокко» последовательнее всего утвердились на Урале, тогда как вятское зодчество, охваченное волной «узорочья», переняло из арсенала нового направления немного. Если на устюжской «периферии» (Лальск, Цилиба) убранство существенно обновилось, то в самом Устюге оно оставалось в основном на «донарышкинской» стадии. Однако затем, в 1720-е гг., устюжские мастера используют уже не только черты «московского барокко», но и петровский плоскостной декор.

Для всех школ (кроме вятского юга) характерно неприменение белокаменной резьбы. Можно указать и на «межрегиональный» тип оконных обрамлений с завершением двумя встречными завитками. Наибольшую популярность он снискал на Урале, где, начиная с соликамского Крестовоздвиженского собора (1698—1709), включал антаблемент на колонках, заполняемый изразцовыми вставками (Верхотурье) или местным «жучковым» орнаментом (Усолье). В вятских постройках подобный наличник неизменно соседствовал с иными типами и даже при отказе от кирпичных тяг ради колонок не получал столь отчетливой ордерности. Сами завитки могли не иметь соединительной вставки (роль которой в уральских памятниках выполняли завиточки на полочке и кронштейне), вытягивались вверх. В 1710—1720-х гг. не без воздействия барокко они укрупнились, приобретая подобие огромных «рогов», обработанных под «руст» (Иоанно-Предтеченская церковь в Хлынове). В Устюге «завитковые» наличники Мироносицкого храма, сходные, особенно на трапезной и апсиде, с памятниками Соликамска, остались эпизодом³⁰.

В остальном убранстве, если и не принимать во внимание элементы добарочного характера, любая школа специфична. Таковы на Урале колонный ордер с лаконично прорисованной «коринфской» капителью, располагавшийся обычно на углах объемов (Троицкий собор в Верхотурье, Спасо-Преображенский в Усолье) и соответствовавший их высоте, наличники с диагональными, закрученными на обоих концах волутками (церковь Иоанна Предтечи в Красном Селе близ Соликамска, 1721 — после 1728); на Вятке — раковины в кокошниках³¹.

Устюжское зодчество, в своем региональном центре фактически не знавшее «нарышкинских» колонн, первое освоило пилястровый ордер, образовавший во вторых этажах культовых зданий двухъярусные трехчастные членения. При неизменных пьедестале с филеночкой, «дорической» капители из валика и полочек пилястры имели гладкий ствол (Никольская церковь,

на чьем северном фасаде средние пилястры «раздваиваются») или «каннелюры» (Христорожественская³²). На Преображенско-Сретенской церкви пилястрам придан наваянный витыми иконостасными колонками «волнистый» рисунок, а выше капителей сделаны вогнутые плиты.



Рис. 2. Верхотурье. Иоанно-Предтеченская церковь. С фотографии конца XIX в.

Убранство памятников 1730—1770-х гг. во всех регионах демонстрирует плоскостные тенденции, подсказывавшиеся лепными и штукатурными украшениями столичной архитектуры. Конечно, и в устюжском, и в уральском регионах продолжали, пусть в малом числе, возникать памятники с объемной фасадной пластикой. Но в первом они относились преимущественно к одному лальскому ареалу (Покровский погост, Благовещенский собор в Лальске). Там удерживались декоративные традиции, идущие от Введенского собора в Сольвычегодске — разорванные фронтоны, «коринфские» и «ионические» капители, несколько чуждые устюжской школе как таковой. На Урале же сочно украшенные «подходяшинские» церкви (Иоанно-Предтеченская в Верхотурье, 1754—1776 (рис. 2); Петра и Павла в Петропавловском заводе, ныне г. Североуральск, 1767—1798; Введенский собор Богословского завода) были, наоборот, концентрированным выражением региональных, общеуральских особенностей с очень небольшим налетом соседнего «сибирского барокко».

Вятские мастера, переключившись после 1720-х гг. на плоскостные элементы декора, сумели, однако, придать им своеобразие. Старозаветные кокошники, порой выделяя средний наподобие «полуглавия», строители сочетали с двухъярусным тройным делением фасада «каннелированными» пилястрами. Эти пилястры встречаются в некоторых памятниках Архангельска, Устюга, Лальска, но региональной чертой им суждено было стать именно на Вятке, начиная с Преображенской церкви в с. Великоорецком Юрьянского р-на (1731—1749). Сохранив постамент (иногда, впрочем, с «кубышкой» под ним), они употреблялись в местных постройках без капителей. Зато в карниз-пояс, отрезавший кокошники, вводился созвучный каннелюрам пилястр мотив — «триглифы».

В 60-е гг. XVIII в. Горынцевыми был занесен на Вятку готовый набор устюжских декоративных форм, неодинаково здесь привившихся. Некоторые, будучи однажды применены, не нашли подражания (рисунок обрамления верхних окон Николаевской церкви с. Истинского, воспроизводящий наличники Мироносицкой в Устюге; фигурные, аналогичные пилястрам устюжского Преображенско-Сретенского храма пилястры Троицкой церкви в с. Раменье Куменского р-на, 1770—1784). Другие элементы убранства, например пилястры без каннелюр с капителью, дополненной вогнутой плитой, или «бровки», были быстро подхвачены. Недаром устюжский пилястровый ордер налицо не только в произведениях горынцевской семьи (Троицкая церковь в с. Екатерина Котельнического р-на, 1773—1786), но и в Троицкой церкви с. Ошлань Богородского р-на (1772—1788), Рождество-Богородицкой в с. Нижне-Ивкино Куменского р-на (1776—1790; строитель — вятчанин Е. Спицын), в уже приводившемся храме с. Вяз.

Следует подчеркнуть, что Горынцевы выступили не просто проводниками устюжского влияния. В созданных ими фасадах, лучший образец которых дает Макарьевская церковь в с. Макарьево (1770—1775; сооружена сразу с колокольной), первенствующее положение заняли колонны с «коринфскими» капителями и наверху в виде «султана» и «ионических» волют, объемные, на причудливых колонках наличники с остроугольной «бровкой» и «балюстрадой». Такой декор был ни чем иным, как возвратом — в иной интерпретации — к любимому вятчанами и питавшемуся местным народным искусством «узорочью», свидетельствуя о творческой ассимиляции Горынцевых.

Зодчие Вятки показали себя превосходными декораторами и в 1780-х гг., когда потенциал устюжской и уральской школ уже иссякал. Колонки или тяги наличников ставились на крупные волютоподобные консоли (построенные местным мастером Макаром Злобиным Спасская церковь в с. Архангельском Немского р-на, 1780—1791; Петропавловская в с. Петровском Уржумского р-на, 1786—1798). На Трехсвятительской церкви

с. Лобань Богородского р-на (1780—1802, рис. 3) средние пилястры второго яруса имеют «каннелюры» по краям ствола и трапецевидные, несколько напоминающие короны, завершения. Верхние окна фланкированы колонками на консолях, соединенными рельефной «дугой» и изогнутым фризом S-образных элементов, повторенных и на пилястрах. Не менее оригинальны и «бровки-косички».

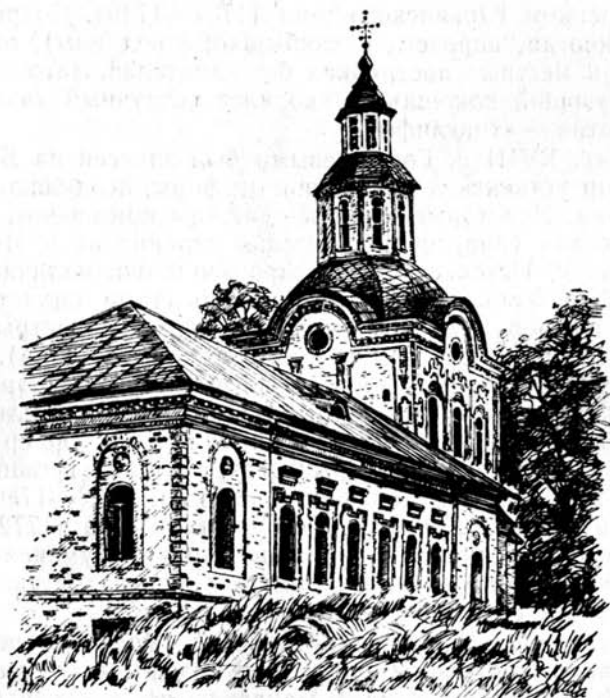


Рис. 3. Лобань. Трехсвятительская церковь

В это же время развернулась деятельность тотемских мастеров. Памятникам Тотьмы не свойственна рельефность убранства: например, колонки встречаются лишь по углам верхнего яруса четверика церкви Воскресения в Варницах. Пилястровая декорация весьма самобытна. Вторя исключительному вертикализму храмовых объемов³³, пилястры вытягивались во всю высоту второго, а иногда и двух этажей (Входоноерусалимская церковь, где нет простой междуэтажной тяги).

Важнейшее место в фасадном оформлении отведено картушам. По их вариациям Тотьма оставила далеко позади Устюг и Вятку, где картуши сохраняли несложные «десюдепортные» очертания и были витиеватыми только на колокольнях. Тотемские храмы украшались каждый несколькими видами картушей,

свободно варьирующих столичные рокайльные мотивы. «Разрезные» фронтоны или «бровки» над окнами в тотемской школе за счет дополнительных, неоднократно повторенных завитков и т. п. также превращались в своего рода картуши (храм с. Вожбал).

Тотьма — единственная из региональных школ, достигшая рубежа XVIII и XIX вв. Остальные под давлением классицистической регламентации строительства угасли несколько ранее, проявляя только единичные реминисценции.

В рамках данной статьи мы не имели возможности дать всесторонний анализ местных школ. Однако даже краткая сравнительная характеристика убеждает в их высоком художественном уровне. Каждая школа имела свои достижения и «пробелы» в диапазоне форм, а соотношение общего и особенного в различных аспектах было неравнозначно. Можно уверенно говорить о единстве и многообразии зодчества рассмотренных регионов, внесших серьезный и все еще недостаточно оцененный вклад в развитие архитектуры русского барокко.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тельтевский П. А. Проблемы барокко в русской архитектуре: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1965. С. 21.

² После ликвидации в 1763 г. верхотурской таможни сделался легальным новый Сибирский тракт через Казань — Кунгур — Екатеринбург. Однако северное купечество, в чьих руках удерживалась основная торговля с Сибирью, продолжало пользоваться старым путем.

³ Схему историко-географического районирования русского Севера см.: Колесников П. А. Северная деревня в XV — первой половине XIX в. Вологда, 1976. С. 51—61.

⁴ В 1744 г. с открытием второй официальной сибирской дороги из Москвы на Нижний Новгород — Яранск — Котельнич — Хлынов — Слободский — Кайгородок Вятская земля оказалась на прямой коммуникации с Сибирью.

⁵ См.: Преображенский А. А. Урал и Западная Сибирь в конце XVI — начале XVIII в. М., 1972. С. 17.

⁶ В знакомстве с «московским барокко» на северо-востоке сыграл немалую роль строгановский собор Введенского монастыря в Сольвычегодске (1689—1693). Уникальность этого огромного, крайне дорогостоящего храма, с роскошной белокаменной резьбой и керамическими панно, не исключала попыток использования отдельных мотивов его декора.

⁷ Вздорнов Г. И. Вологда. 2-е изд. Л., 1978. С. 28.

⁸ О памятниках Архангельска и его региона см.: Известия Императорской Археологической комиссии (ИАК). СПб., 1911. Вып. 39, 41; Гнедовский Б. В., Добровольская Э. П. Вокруг Архангельска. М., 1978; Барашков Ю. А. Архангельск: Архитектурная биография. Архангельск, 1981.

⁹ Этот ярус, хотя и наделенный двухчастным вертикальным членением, невольно ассоциируется с четвериком Невьянской башни на Урале.

¹⁰ В эпоху «московского барокко» «каннелированные» пилястры известны в строгановских храмах, где им, однако, придавалась гермовидная форма.

¹¹ О них см.: ИАК. СПб.; Пг., 1912—1917. Вып. 44, 46, 48, 59, 61, 64; Дунаев Б. И. Северо-русское гражданское и церковное зодчество: Город Великий Устюг. М., 1915; Тельтевский П. А. Великий Устюг. М., 1960; Он же.

Великий Устюг: Архитектура и искусство XVII—XIX вв. М., 1977; Шильни-ковская В. П. Великий Устюг. М., 1973; Выголов В. П. Архитектура барокко в Тотме // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 1980. С. 103—126; Бочаров Г. Н., Выголов В. П. Сольвычегодск. Великий Устюг. Тотма. М., 1983; Зайцев С. М. «...Клейма делать как можно лучше» // Декоративное искусство СССР. 1981. № 12. С. 26—30; Гнедовский Б. В., Добровольская Э. П. Дорогами земли Вятской. М., 1971; Тинский А. Г. Памятники культового зодчества Кировской области // Ленинское отношение к памятникам истории и культуры. Киров, 1970. С. 75—83; Он же. Планировка и застройка города Вятки в XVII—XIX вв. Киров, 1976; Памятники истории и культуры города Кирова: Справочник. Горький, 1986.

¹² Границы ее распространения, очерченные в нашей статье (см.: Кап-тиков А. Ю. О сфере влияния устюжского зодчества в XVIII в. // Охрана окружающей среды в архитектурно-строительных и инженерно-технических решениях. М., 1985. С. 27—29), могут быть раздвинуты. Черты устюжской школы прослеживаются в Успенской церкви в Чухоме (1730), в несохранившихся церквях с. Козмодемьянского близ Галича (1755) и в Богоявлен-ской церкви в самом Галиче (ок. 1758).

¹³ Об этом см.: Зайцев С. М. «...Клейма делать как можно лучше». С. 27.

¹⁴ В 1773 г. «города Яранска содержащие лантмилицию» Степан Кузнецов, Яков Кудрявцев, Дмитрий Цырошкин, Иван Царегородцев и «отставной солдат, живущий в том же городе Яранске» Павел Ситнов договорились строить храм в с. Пижама с убранством «как изображено в граде Казане у Ильинской церкви» (Государственный архив Кировской обл. (ГАКО). Ф. 240. Оп. 1. Д. 305. Л. 19—19 об.). Кукарских дворцовых крестьян Ефима Южакова и Анисима Лутошкина обязали в 1775 г. делать колокольню в с. Колянур «против казанской Петропавловской колокольни тем образцом» (Там же. Ф. 237. Оп. 2. Д. 45. Л. 439 об.).

¹⁵ О памятниках прикамского ареала см.: Терехин А. С. Архитектура Прикамья XVI—XIX вв. Пермь, 1970; Памятники истории и культуры Пермской области. 2-е изд. Пермь, 1976.

¹⁶ Текст документа см.: Каптиков А. Ю. Региональное многообразие архитектуры русского барокко: Учеб. пособие. М., 1986. С. 67—68. Пока точно не установлено, с какого момента Данило начал брать самостоятельные подряды и кто именно — он или отец — возглавлял сооружение некоторых перечисляемых в его прошении построек.

¹⁷ См.: Материалы для истории церквей г. Екатеринбурга // Екатеринбург. епарх. ведомости. 1901. № 4. С. 131—132; Государственный архив Свердловской обл. (ГАСО). Ф. 101. Оп. 1. Д. 398. Л. 25—25 об., 28—33.

¹⁸ ГАКО. Ф. 237. Оп. 2. Д. 11. Л. 729.

¹⁹ Имена членов артели приведены в статье: Каптиков А. Ю. Урал и региональные школы зодчества Вятки и Тобольска второй половины XVIII в. // Из истории художественной культуры Урала. Свердловск, 1985. С. 13. Об их договоре с Дубровинными см.: ГАСО. Ф. 141. Оп. 1. Д. 32. Л. 137—138.

²⁰ ГАКО. Ф. 237. Оп. 2. Д. 39. Л. 107—109 об. На фасадах этого памятника — типично вятские «каннелированные» пилястры.

²¹ В то же время Сибирь испытала влияние устюжского и особенно то-темского зодчества, а Троицкий собор в Верхотурье послужил прототипом для Богоявленского собора в Иркутске (1718—1723), Спасского — в Енисейске (1750-е гг.) и других сибирских памятников.

²² Единственное исключение — Духовская церковь в Пухове близ Устюга (1764).

²³ Относительно близка к центрическим церковь Михаила Малеева при больничных кельях в соликамском Вознесенском монастыре (1731—1748) — с колокольней над основным объемом и прямоугольной, кроме полукруглого выступа в нижнем этаже, алтарной частью.

²⁴ По-видимому, казался удобнее и привычнее одноэтажный вариант; имели значение и технические трудности. Жители с. Никулицкого в 1775 г. отказались от затеянного ими строительства двухэтажного храма, «как-де под церковь фундамент не весьма тверд» (ГАКО, Ф. 237. Оп. 1. Д. 16/1.

Л. 184 об.—185). Иногда вместо второго этажа возводился придел над трапезной (не существующая ныне Стефановская церковь в Хлынове, 1746—1763; придел — 1772). Интересно, что это практиковалось и на Урале. У Екатерининского собора в Екатеринбурге (1758—1768; не сохранился) верхний придел возник еще в процессе сооружения здания.

²⁵ Следует, однако, помнить про обычный хронологический разрыв между строительством храма и колокольни.

²⁶ Как явствует из церковной летописи, строителями этого замечательного памятника были не устюжане, а свои, вятские, мастера. В 1773 г. был заключен договор с экономическим крестьянином Петром Тупасовым на закладку («бутку») храма, а в 1775 г. подряжены «...Котельнического уезда Емянских (Юмских? — А. К.) починков Ермолай Максимов Спицын, Слободского уезда Холуницкого оброчного стана подгородней волости Софрон Дорофеев сын Сунцов... чтоб им построить... вновь с бутки каменную два департамента нижнюю и верхнюю церкви и колокольницы, как ему Санникову (заказчик из местных крестьян. — А. К.) потребно будет наподобие... вновь построенной в селе Макарьевском, что за Вяткою за рекою церкви и колокольницы... прибавить клейма, где какая потребны будут ему Санникову...» (ГАКО. Ф. 237. Оп. 76. Д. 1294. Л. 32—32 об.).

²⁷ Подобные этому галереи, возможно, устраивались и на Вятке. Николаевская церковь в с. Истобенском имеет во втором этаже окно-портал. Под окнами того же этажа Введенской церкви с. Макарье И. Осокин обнаружил в 1915 г. гнездо от балок, на которых была укреплена галерея (Труды Вятской ученой архивной комиссии. Вятка, 1916. Вып. 1—2, отд. 1. С. 38).

²⁸ Но в прошении об освящении храма после «возобновления» (1781) о переделке верха не упоминается (Великоустюжский филиал Государственного архива Вологодской обл. Ф. 363. Оп. 1. Д. 4666. Л. 1).

²⁹ Специфическим местным явлением было введение в объемную композицию каменного церковного здания деревянных частей. Документ 1783 г. рисует тогдашний облик Николаевского собора в Нолинске: «...самой материк складен четверугольной каменной, а на нем шестерик нарублен деревянной» (ГАКО. Ф. 237. Оп. 2. Д. 51. Л. 721). Этот храм сооружался в 1722—1724 гг. «Казанской губернии Уржумского уезда Спасского Чепочкина (Щепочкинского. — А. К.) монастыря Иваном Григорьевым Жуковым, Петровым Андреевым Осинцевым, Прокопьем Нефедовым Соколовым и Василием Григорьевым Москвинным... образом и подобием такою, какова построена в городе Хлынове Покровская церковь, высота в церкви и в алтарях, в трапезе и окнами против Воскресенской церкви» (Там же. Ф. 390. Оп. 1. Д. 5. Л. 10). И хотя в их договоре ничего не сказано о деревянных завершениях, а следование «образцу», как известно, далеко не всегда соблюдалось, несомненно, что рубленые шестерики (восьмерики) с кубоватого типа покрытиями («курмами») были распространены в вятских каменных храмах еще в начале XVIII в. «Курмы» могли располагаться и непосредственно на четверике.

Деревянные надстройки порой достигали довольно внушительных размеров. Осматривая в 1775 г. церковь пригородного хлыновского Иоанно-Богословского монастыря (не сохранилась), епископ Лаврентий нашел, что «...деревянное строение, имеющееся на верху церкви... кажется оно излишнее и для стен в разсуждении тягости вредное» (Там же. Ф. 237. Оп. 2. Д. 31. Л. 685). Не исключено, что существующие поздние купола ряда вятских храмов 1740—1760-х гг. (обычно с «каннелированными» пилястрами на фасадах) в какой-то мере повторяют сложные очертания прежних «курм».

³⁰ Повторены позднее в одной Сергиевской Дымковской церкви.

³¹ В уральской архитектуре раковины известны нам только на теплой Богоявленской церкви при Благовещенском соборе г. Кунгура (ок. 1740; как и сам собор, не сохранился).

³² В нашей статье (см.: Каптиков А. Ю. Урал и региональные школы... С. 25) применение «каннелированных» пилястр в Устюге было ошибочно отнесено к Воскресенской церкви.

³³ На Урале параллелью данной особенности тотемских памятников могла служить более ранняя Рождество-Богородицкая церковь в пригороде Соликамска — Усть-Боровой (1752—1765); ныне не существует). Верхний храм имел здесь три ряда больших прямоугольных окон, над которыми располагалось еще одно, а трапезная этого этажа была решена в два света.

Ю. Я. ГЕРЧУК
Московская организация Союза художников РСФСР

Уральские мраморы в проекте Кремлевского дворца В. И. Баженова

В 1767—1775 гг. в Московском Кремле велось проектирование грандиозного дворца, автором которого был В. И. Баженов. Дворец задумывался чрезвычайно богатым, и специальное внимание было уделено отделочным материалам. Наружные фасады предполагалось облицевать подмосковным камнем, парадные интерьеры — разными породами мрамора. Выбор образцов был начат уже на стадии проектирования и изготовления модели, интерьеры которой были тщательно раскрашены под мрамор. Екатерина II обещала Баженову (вероятно, в начале 1779 г.) прислать в Москву «...разных цветов полированных мраморных кусочков для соображения в делании модели». В июне того же года об этом напоминал начальник Экспедиции кремлевского строения М. М. Измайлов в связи с тем, что «...уже дошло в некоторых местах до внутренних украшений»¹, т. е. до раскраски интерьера модели. Царица дала распоряжение И. И. Бецкому. Осенью за образцами послали специально из Москвы капрала². Судя по сохранившемуся реестру, с ним были отосланы образцы «вновь найденных мраморов в Олонецком и Кезгольском уездах»³, т. е. в Карелии. Список образцов с распределением, «который к чему назначен для практики Кремлевского дворца», сохранился среди бумаг баженовского сотрудника Ф. В. Каржавина, рукою которого он написан⁴. Здесь каждый образец уже предназначен для определенных деталей.

В начале 1772 г. Баженов одобрил образцы мраморов, найденные неподалеку от Москвы, в Серпуховском уезде. Он посылал туда помощников: М. Ф. Казакова, «за архитектора», и скульптора И. Юста, собирався ехать сам. Однако эти образцы, посланные в Петербург, не получили одобрения столичных знатоков: «...все оные образцы не что иное как плита»⁵. Самолюбивый Баженов возражал, ссылаясь на собственные познания и на авторитет Юста: «Я сию комиссию столь важного для кремлевского строения камня беру на себя, чтоб такое поблизости от Москвы натуры дарование втуне не осталось»⁶. Позднее М. Ф. Казаков использовал этот местный мрамор в от-

делке иконостаса церкви в селе Рай-Семеновском, принадлежавшем владельцу месторождения П. Нащокину⁷.

В январе 1773 г. императрица рассматривала проекты парадных помещений дворца и распорядилась, чтобы колонны зала и парадной лестницы «были все в практике из мрамора» и чтобы Баженов изготовил для них рисунок и «деревянные образцы»⁸. В феврале архитектор «объявил» Экспедиции, что для изготовления мраморных колонн следует нанять скульпторов, «из коих один с помощниками должен быть послан на место, где производиться будет мраморная работа». Имелись в виду два скульптора-немца — И. Мутшел и Е. Вергселт, которые использовались в это время Экспедицией также для подготовки декораций к торжественной закладке дворца. Баженов настаивал, «дабы оные неминуюмо были определены для модели, консолей и протчих для начатия в Екатеринбурге или Сибири работ по именному указу»¹⁰. Таким образом, в 1773 г. речь идет уже об использовании именно уральского мрамора и о практической подготовке к его добыче. Среди бумаг Экспедиции кремлевского строения сохранилось дело «О истребовании от генерал-майора Данненберха уведомления есть ли в Сибири мрамор больших мер», начатое 25 июля 1773 г.¹¹

Наиболее интересны в этом деле два «мнения» В. И. Баженова. Первое из них, датированное 18 октября 1773 г., содержит программу выбора мрамора и подготовки деталей ордера для дворца. На месте добычи предполагалось лишь черновая обработка заготовок, а окончательная должна была производиться в Москве. Архитектору было предложено «сделать рисунки и образцы для отправки в Екатеринбург». Баженов пишет: «Я почел за лутчее зделать лекалы: а в рисунках столько там понятия не возьмут, как при сем предлагаю в малом виде с маштапом и число оных, что потребно на первый случай, хотя по 1000, а колоннов по 100, естли в шесть кусков, естли в три то по 80, естли в один то до 50.

№ 1. В антаблемент на симаз (карниз.— Ю. Г.) с короной два куска, лог и точок, что на всех подписано.

№ 2. Между модалионов и дантикюлей два куска, лог и точок, третей кусок для самых модалионов, которой здесь распиливаться будет под номером осмым:

№ 3. На овы и талон (каблучок.— Ю. Г.) над фриз два куска на лог и точок.

№ 4. Для фриза под номером вторым надесять, цветом таковым, каковы колонны.

№ 5. Архитрав под фриз сверху к колону первой части два куска, лог и точок.

№ 6. Нижняя часть архитрава, два куска, лог и точок.

№ 7. Одинакой (целый, единый.— Ю. Г.) кусок мрамора естли имеется белой и что называемой компакт (плотный.— Ю. Г.) на капитель.

Три части одного колонна. Делать без упущения по лекалу, в точной пропорции, увеличить без полировки, что должно здесь делаться с школлюнорой (каннелюрами? — Ю. Г.) вместе. Колоннов хотя бы до 50 сыскалось целых, в величине настоящей меры, то б было славно, а особливо и одинакого сорта. Но естли таковых не отыщется в карьерах или невозможно таковых обработать, то разделя на три части, как показано лекалами. Естли ж и оное будет не подручно в работе, то и на шесть штук разделить, как на лекалах назначены рубчики. Но смотреть что было то чрез цвет одинакие мраморы, например, снизу серой, то б по присланному числу у всех низы были серой, второй ряд, примером, красноватой и так далее.

№ 8. Одинакой кусок из белого мрамора на базу, естли же нет крепкаго, то хотя другога цвета, только был бы крепчайшей и одинакой.

№ 9. Модальйоны, одинакой кусок.

Примечание

Симас с короной естли есть цвет ветчинной мрамора, а естли онаго нет, то и другой употребить, самокрепчайшей отискав и только бы был одного колера.

Между модальйонов хотя и серой быть может, модальйоны же всего лутче белыя; а естли нет, то светлаго колера. На овы и талон — как обшется, только бы колером не грубой. Весь сей карниз не должен быть более четырех цветов, как пред сим примечено порознь.

Архитрав должен быть одинакого цвета, какой обшется в карьерах, но крепчайшей в оба ряда.

Базы с капителями, как выше примечено, белыя или другого колера, только бы не грубова; но самокрепчайшей.

А масштаб оным лекалам при сем прилагается в три сажени»¹².

Ответ Я. И. Данненберга от 23 декабря 1773 г.¹³ показывает, что масштабы поставок и размеры колонн, которые архитектор хотел бы по возможности получить монолитными, испугали руководителя разработок: нельзя определить количество пригодного камня, потребуется много работников, необходимо будет запастись «знатное числе канатов» — всего этого у него нет. Колонны вышиною более 6 сажень будут весить в черновой обсечке до 5 тысяч пудов, «...что как к выемке, так и подъему и переворачиванию их на местах при обсечке, а паче в перевозке может быть необъятно. Особливо же таковых и штук в довольном количестве отыскать не уповательно». Выгоднее делать колонны из трех или шести частей, «...только неизвестно, которой мрамор к тому опробуется» (утвердится. — Ю. Г.), все-таки каждая заготовка будет весить не менее 800 пудов. Неизвестно, сколько их удастся изготовлять в год. Для одних колонн потребуется не менее двух лет на разработку карьера и третей — на обсечку. Данненберг высылал образцы и требовал

сообщить ему выбор. Он хотел также получить «...всему назначенному строению план, фасад и профиль, без чего ни к какому обстоятельному разсуждению и расположению приступить не можно», жаловался на главнозаводское правление, от которого по всем его «...принадлежащим к мраморному производству требованиям почти никогда успешного удовольствия не бывает» и просил выхлопотать ему специальный царский указ.

Ответ Данненберга и ящик с образцами камня не застали Баженова и Измайлова в Москве. Экспедиция переслала их в Петербург, где начальник Экспедиции и архитектор демонстрировали царице готовую модель дворца. В Петербурге, рассмотрев образцы, Баженов подготовил в феврале 1774 г. второе «мнение», в котором распределил их «по цвету и свойству... во внутренних украшениях»:

«№ 1-го о пяти штуках горношитцом, 1 — темно серый, 2 — посветлея; в пьедесталы и под базы колон. Из сего второго серосветлого могут быть и колонны, но вид будет иметь не веселой. 3 — по белой земле темно серые жилки; делать залутчее фриз, плитки, наливники, каминны, не худы будут и колоны, вазы и прочее. 4 — светло дымчатой в карнизы, архитравы. 5 — тому подобная штука, по беложелтоватой земле с серыми жилами; в полы, в ступени и прочее употреблять. № 2 — ко-соброчкой; в портики и малые колонны употребить можно. № 3 — пенковский, карьером сходен с № 1-м своею желтизною, то также употреблять на ступени и прочее тому подобное. № 4 — колюткинский белой; в капители, базы, в триглыфы, мо-даллоны, в барельефы, бюлюстрады; что же касается до базов и капителей, то в большие колоны как в парадной лестнице, зале и галлереях лутче бы зделать для прочности бронзовыя. № 5 — нижно-тагильской, за лутчей пред прочими употребить в пилястры и колоны, как в зал, галлереи и в парадную лест-ницу; а впротчем как за лутчее будет признано. Все прислан-ные образцы, кажется мне, не довольное число для столь огром-ного здания, каково кремлевское, и не признано ль будет за лутчее представить где надлежит, чтоб в те места, где оныя карьеры, мне самому съездить в начале будущей весны на ка-зенном содержании, дабы взять понятие о точном количестве и сообразить все предприятия с начинающимся строением, и ос-тавить там лутчаго моего помощника, который бы знал мои намерении, притом одинакия имел бы со мной лекалы, чертежи и что еще принадлежать будет, и при нем бы быть ему в по-мощь скульптор и столяр, один для обделывания вчерне ниж-них частей архитектуры, а другой для делания лекал и других необходимостей»¹⁴.

Баженов здесь не только наметил возможное распределение присланных образцов, но и выдвинул проект расширения добы-чи мрамора и организации в Екатеринбурге своего рода филиа-ла своей команды — для выбора камня и для его черновой об-

работки. По-видимому, эти вопросы обсуждались императрицей, которая «между прочими разговорами» указала, что выбранный Баженовым карьер будет отдан в ведомство Экспедиции кремлевского строения. Ящик с образцами камня было предложено оставить у Екатерины II до предполагавшегося приезда в Петербург Данненберга. Однако он был почему-то взят Измайловым в Москву и по дороге потерян. О безуспешном розыске его посылался запрос в ямскую контору. Тем временем в Екатеринбурге умер Данненберг, мраморные разработки остались без хозяина. Новые образцы, о присылках которых просила Экспедиция, изготовлены не были. Переписка по этому поводу, завершающая публикуемое дело, относится к весне и лету 1774 г.

Таким образом, предварительный этап подготовки к использованию уральского камня в интерьерах Кремлевского дворца окончился без определенных результатов. Дело нужно было начинать почти сначала. Поездка Баженова на Урал не состоялась. А годом позже, весной 1775 г., строительство дворца было отменено. Но сохранившиеся «мнения» Баженова позволяют нагляднее и полнее представить себе его замысел, дают конкретное представление о колорите и фактуре проектировавшихся им колонн и фризов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Центральный государственный архив древних актов СССР (ЦГАДА), Госархив. Разр. 14. Д. 51. Ч. 2. Л. 85 об.

² Там же. Д. 94. 127.

³ Там же. Л. 128.

⁴ Центральный государственный исторический архив СССР. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 397. Л. 60, 60 об.

⁵ ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 29041. Л. 13.

⁶ Там же.

⁷ См.: Николаев Е. В. Классическая Москва. М., 1975. С. 180, 182.

⁸ ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 14466. Л. 260.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. Д. 46477. Л. 402.

¹¹ Там же. Д. 29075. Содержание этой переписки изложил Б. В. Павловский в книге «Камнерезное искусство Урала» (Свердловск, 1953. С. 35—37). Он пользовался документами, хранящимися в Государственном архиве Свердловской обл. (ГАСО. Ф. 86. Оп. 1. Д. 163).

¹² ГАСО. Ф. 86. Оп. 1. Д. 163. Л. 3—4. А. И. Михайлов кратко цитирует этот документ по копии, приложенной к журналу Экспедиции (ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 46470. Л. 165—166). Михайлов А. И. Баженов. М., 1951. С. 295.

¹³ ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 46470. Л. 12—13.

¹⁴ Там же. Л. 32.

Невьянская иконописная школа второй половины XVIII—XIX в. и ее стилистические особенности

Изучение уральского иконописания идет сегодня в русле увлечения отечественной иконописью Нового времени в целом, что в свою очередь является логическим продолжением более давнего и глубокого интереса к искусству Древней Руси. Переоценка художественных достоинств иконы XVIII—XIX вв. не случайно происходит в наши дни: она связана со сложными процессами в современном эстетическом сознании. К иконописи Нового времени исследователи обращались и раньше, в предреволюционные и послереволюционные годы, но это были лишь отдельные труды, и именно теперь они приобретают актуальное звучание. Например, статьи Ю. Н. Олсуфьева 1920—30-х гг. или до сих пор практически не введенные в научный обиход сочинения провинциальных краеведов того же времени.

В особом положении всегда находилась палехская и мстерская иконопись, благодаря стараниям художников, искусствоведов, литераторов счастливо передавшая свои традиции советским художественным промыслам. Естественно, к ней раньше всего обращались исследователи, среди которых первым необходимо назвать А. В. Бакушинского, давшего глубокий анализ палехского стиля¹. Вслед за Бакушинским уже на современном этапе развития искусствознания М. А. Некрасовой в ее капитальном труде «Палехская миниатюра» (Л., 1978) была поставлена проблема школы в иконописи Нового времени. В контексте общих художественных процессов XVIII—XIX вв. рассматривает палехскую живопись Л. Е. Такташова². Опыт изучения палехской иконописи, бесспорно, поучителен для всех тех, кто обращается ныне к иконописи Нового времени. Для нас же он особенно важен: развиваясь одновременно, идя от общих истоков, невьянская и палехская школы имели точки соприкосновения³.

Понятие «невьянская школа», обозначающее старообрядческую иконопись горнозаводского Урала, было сформулировано автором настоящей статьи в процессе чтения курсов древнерусского и русского народного искусства. Дальнейшие исследования студентов искусствоведческого отделения Уральского университета им. А. М. Горького Т. А. Орловой, Л. Н. Котовой, В. И. Худыны, Н. И. Фоминой, Л. Ф. Коржавкиной, Л. Кудояровой, Н. А. Гончаровой, О. П. Губкина, Н. Ю. Макеевой, М. Р. Прозоровой, Л. Рязановой⁴, С. Е. Подгорбунской, а также

материалы экспедиции по описанию культурно-исторических памятников Урала под руководством преподавателей Уральского университета Р. Г. Пихои, Т. А. Руневой, В. И. Колосницына подтверждают правильность хода наших рассуждений⁵.

Историю уральской иконописи, очевидно, можно вести с 80-х гг. XIV в., когда было положено начало христианскому просвещению на Урале⁶. После крещения Перми Великой в 1462 г. и присоединения ее к Москве по рекам западного склона Уральского хребта строятся деревянные церкви, во второй половине XVI в. появляются первые монастыри, а в конце XVI в. монастырская колонизация перемещается на восточный склон Уральских гор, в Зауралье. С установлением из центра Европейской России через ее северные районы на Соль-Камскую и далее на восток к Верхотурью, основанному в 1598 г., главной сибирской дороги, по которой «хаживала денежная и соболиная казна и хлебные припасы»⁷, началась активная крестьянская колонизация Урала и Сибири. «Берега реки (Камы.— Г. Г.) от Соликамска досюда (Чусовой.— Г. Г.) плотно населены: почти непрерывно видишь большие и богатые деревни и села и сооруженные с затратой немалых средств соляные варницы; поля очень плодородны, ландшафт прекрасен: обширные луга пестрят всевозможными цветами, повсюду леса и перелески. На все это стоит и очень приятно смотреть. <...> Берега Чусовой... не менее красивы, привлекательны и плодородны. <...> Путешествие сухим путем до Невьянска доставило мне величайшее наслаждение, так как по пути встречались прекраснейшие луга, леса, реки, озера и самые плодородные и прекрасно обработанные поля, какие только можно себе представить, все хорошо заселенные русскими <...> От Невьянска я вновь отправился вниз по реке. Водный путь до Туры шел повсюду между берегами, с густо заселенными русскими деревнями и слободками и с хорошо обработанными полями»,— писал в начале 90-х гг. XVII в. Избрант Идес о своем проезде через Урал⁸. Таким образом, к концу XVII в. костяк русского крестьянского населения, которое стало аборигенным во вновь заселяемых местностях, уже сложился⁹. Изучение уральской иконописи очень затруднено. Не сохранились церкви с первоначальными иконостасами, коллекции антирелигиозных музеев рассеялись. Не всегда прослеживается ее документальная связь с бывшим местонахождением и происхождением. Иные произведения искусства навсегда покинули недальновидно равнодушный к средневековому художественному наследию Урал, изрядно расхищенный любителями древностей.

Некоторое исключение нужно сделать для строгановской школы, занимающей в иконописи Урала особое место. Ее столбичной ветви было уделено внимание исследователей, судьба же провинциального направления остается малоизученной¹⁰. А именно оно, как нам представляется, могло бы пролить свет

на истоки уральской живописи. А. А. Введенский сообщает об иконных горницах в Сольвычегодске, собственных мастерских Н. Г. и М. Я. Строгановых, о том, что энергичная деятельность иконных горниц приходится на 80—90-е гг. XVI и первые два десятилетия XVII в., прекращаясь к его середине¹¹. Тот же автор говорит о значительном количестве «...своих иконников (М. Я. Строганова.— Г. Г.) не только в Сольвычегодске, но и в Пермских вотчинах», и на основе посмертной описи имущества М. Я. Строганова 1627 г. упоминает без малого 500 готовых и неоконченных икон¹².

Естественно предположение, что строгановская традиция переходила вместе с колонизацией из Прикамья на горный Центральный Урал и в Зауралье, где могла быть воспринята первыми местными монастырями: Никольским в Верхотурье (1604), Богоявленским в Невьянске (1622), Успенским Далматовым (1644). Очевидно, здесь же могли оседать и сольвычегодские изографы, особенно после закрытия иконных горниц Строгановых. Однако эта гипотеза нуждается в тщательной атрибуционной проверке, которая вовсе не обязательно даст ответ в пользу прямой преемственности строгановской традиции на горнозаводском Урале. Но, даже если она была прервана во второй половине XVII в., строгановская школа должна привлечь наше внимание как наиболее яркое стилевое явление в древнерусском искусстве конца XVI — начала XVII в., отразившее активное вторжение в него светских начал и, следовательно, предвосхитившее развитие иконописи в XVIII—XIX вв. Возможно и опосредованное, как бы зеркально преломленное, восприятие уральской иконописью строгановской традиции через искусство Западной Сибири¹³.

Древнерусский период иконописи, представленный в уральских музеях произведениями московской и новгородской школ, строгановскими и северными письмами, попавшими на Урал не позже XIX в., интересует нас как отправная точка дальнейшей эволюции иконописи, которая, развиваясь в отдаленных восточных провинциях своими особыми путями, в XVIII—XIX вв. обрела самобытные черты.

Рубеж XVII—XVIII вв. — начало нового этапа в истории русского государства — для Урала был особенно знаменателен. Центр горнозаводского дела, основанный через 20 лет после новой столицы, символично получил созвучное ей имя — Екатеринбург. При этом парадоксально, что промышленную базу молодой России закладывали здесь люди, бежавшие от петровских преобразований, приверженцы консервативного уклада, и это надолго определило существенные особенности социальной психологии и культуры края.

Уральское искусство формировалось в двух потоках. Один оказался связанным с промышленным производством, заводами и фабриками — обработка камня, фигурное и архитектурное

литье из чугуна, гравюра на стали. Другой имел патриархальную основу. В нем, наряду с резьбой и росписью по дереву¹⁴, ткачеством и керамикой, и развивалась уральская иконопись. Автор неопубликованных «Заметок по вопросу уральского иконописания» С. Дюлонг сообщает, что «почти все уральские иконописцы жили в Невьянске»¹⁵. Возникший в 1619 г., Невьянск стал в XVIII в. одним из центров горнозаводского Урала, сосредоточившим религиозные и художественные силы старообрядчества, мигрировавшего из центральных районов России, Поволжья, Поморья. «Из этой хлынувшей лавины тысячного людского муравейника от преследований и пыток, мучений и казней большая часть расселялась по Уралу, частью на частных заводах, где находила полное покровительство заводских властей и возможность свободного исповедания своей веры по старым преданиям и обрядам»¹⁶. Противостоя Тобольску как центру официальной церкви, Невьянск одновременно отличался от ближайших горнозаводских соседей — Нижнего Тагила и особенно Екатеринбурга, — в которых складывались более развитые формы светской жизни¹⁷.

Изучение автором икон, хранящихся в уральских музеях, ряде частных собраний и культовых учреждений, предварительная систематизация собраний Свердловского государственного объединенного историко-революционного музея (СГОИРМ) и Свердловского музея изобразительных искусств (СМИИ), искусствоведческие экспертизы дали возможность выделить большую группу икон, сходных с теми, невянское происхождение которых подтверждено документально. На эти иконы мы попытались спроецировать понятие школы так, как оно сложилось в советской науке о древнерусском искусстве, с учетом особенностей бытования средневековой традиции в условиях Нового времени¹⁸.

Говорить о существовании иконописной школы на горнозаводском Урале позволяет следующее: обособленность географического региона; наличие идеологического центра старообрядчества; определенный заказчик — старообрядческая торгово-промышленная верхушка: заводовладельцы, золотопромышленники, разного калибра купцы, державшие в руках экономику Урала и России; своеобразие социальной среды приписных к заводам крестьян, мастеровых и рабочих людей, из которых выходили иконописцы; преемственность в передаче из поколения в поколение на протяжении почти двух столетий иконописного мастерства, выразившаяся, в частности, в существовании династий иконописцев — Богатыревых, Чернобровиных, Романовых и др. (ведущие иконописцы Невьянска Богатыревы стали старообрядческими старшинами); наличие излюбленных иконографических типов, характерных стилистических признаков и приемов темперной техники. Недостатка в заказах невянские мастера не испытывали: для староверческих храмов и иконо-

стасов частных молелен требовалось огромное количество икон монументальных размеров и миниатюр.

Нередко покрытые потемневшей олифой невянские иконы второй половины XVIII — начала XIX в. принимались за строгановскую школу конца XVI — начала XVII в., школу Оружейной палаты или московско-ярославскую иконопись второй половины XVII в. Для подобного впечатления есть основания: удлиненные пропорции фигур, изысканность поз, тонкость письма, обилие золотых пробелов «в перо», щедрая украшенность. Закрепленное в лицевых иконописных подлинниках искусство XVII в. в целом было образцом, своего рода протографом для всего позднего иконописания¹⁹.

Однако невянская икона отличается от иконы XVII в. Строгановская писалась на охряных или оливково-зеленых фонах, умеренно применялось золото. Невьянские художники часто прибегали к сплошному золочению, порой избыточному. Листовое золото наносилось на полимент — плотную красно-коричневую краску, которой предварительно покрывался левкас. Полимент придавал золоту насыщенный теплый тон. Оно заполняло средник и поля, разграниченные тонкой цветной или белильной отводкой, оконные переплеты, купола и шпили архитектурных построек, сияло в нимбах. Блеск его перекликался с отсветами творенного золота, моделирующего объемную пластику красно-зеленых, сине-красных, вишнево-охряных драпировок. Широко применялся черновой узор и цвечение золота.

Колорит невянских икон примечателен декоративностью, сочетанием излюбленных оттенков красного. Они варьируются в одном произведении и даже в отдельно взятой фигуре: нежный земляничный и киноварный с разбелом и добавлением охры, холодный малиновый и чистая киноварь, розово-лиловый и пурпурный. Богата палитра зеленого и синего с нюансами голубовато-зеленых тонов. Дискретные яркие пятна группируются вокруг плотных темно-вишневых, объединяясь в целое охрами, оттенками земель и золотом. В перечне красок, которыми пользовались уральские иконописцы, приводимом в одном из краеведческих изданий конца прошлого века²⁰, обращают на себя внимание указанные кармин и киноварь, а в пометах, сделанных мастерами на прорисях, есть краплак, бакан. Их сложными сочетаниями и объясняется невянская красная гамма. Кроме того, перечислены отсутствующие в древних толковых подлинниках минеральные пигменты, промышленное производство которых началось уже в XVIII — начале XIX столетия: швейнфуртская зелень, кроны — зеленый и желтый, — берлинская лазурь, покупаемые на Ирбитской и Нижегородской ярмарках. Возможно, поэтому остается впечатление свежести, «новизны» от поздних уральских икон²¹.

Невянцы, развив, условно скажем, реалистические завоевания XVII в. в пейзажных и интерьерных фонах, в личном отка-

зались от этих завоеваний, словно вспоминая заветы протопopa Аввакума, обличающего жизнеподобие, «живство» икон Симона Ушакова. Таким образом, характерный для иконописи переходного периода компромисс между объемным ликом и плоскостным доличным оборачивается у невянцев необычностью сочетания «темновидного» стилизованного лика со свободной постановкой фигур и глубиной фона. Естественно объяснить это тем, что в изображении лика мастер скован требованием старообрядческого эстетического и этического идеала, а в фоне проявляет художественную свободу, откликаясь на тенденции времени.

При строгой каноничности невянская икона представляла собой живое искусство и отражала мироощущение старообрядчества, сочетавшего упорный консерватизм с социальным протестом, фанатичную веру с практической сметкой и деятельной энергией, воспитанными меняющимися условиями жизни. Желание сохранить в ней коллективную целостность, выстоять, противопоставив себя окружающей действительности, опосредованно проявилось в преобладании общего над индивидуальным, присутствием многофигурным композициям и сценам предстояния с их «обезличенным личным». Образы святых со стереотипными ликами охарактеризованы средствами, передающими движение — динамичными ракурсами, патетическими жестами, ритмом клубящихся драпировок. Невьянский тип лика (по ведущей богатыревской мастерской) определяется как миловидный, полнощекый, с широко поставленными, большими, слегка навывкате глазами, припухшими веками, коротким, прямым, с едва заметной горбинкой носом, округлым подбородком, волнистой линией словно чуть улыбающихся губ. Черты лица сближены по вертикали.

Этому не противоречит наличие неповторимых, острых по характеристике экстатических образов в однофигурных иконах и средниках житийных. В изборожденных складками неистовых ликах Ильи Пророка, Иоанна Предтечи, Николая Чудотворца, святителей, написанных с контрастом темного коричнево-серого санкиря и светлого вохрения в белизну, при всей стилизации, ощутимы отголоски феофановского драматизма.

Невьянская иконопись, несмотря на стремление обособиться от общих художественных процессов, была тем не менее с ними связана и развивалась в соответствующих стилистических формах. Отмеченные нами признаки невянской иконы говорят прежде всего о стилистике барокко. Его приметы в пышных золотых картушах, обрамляющих золотые же надписи на темно-красных фонах, в «составленных» из вогнуто-выгнутых завитков вычурных тронах, тяжеловесных узорчатых драпировках, открывающих перспективные сокращения архитектуры и фигур дальних планов. Характерны также сочетания цировки и глазирования, сложная полихромная орнаментика одежд с часто

встречающимися колоколообразным цветком и рогом изобилия (рис. 1).

Складываясь в XVII в., эстетика старообрядчества многие художественные завоевания своего времени не принимала, и в старообрядческом искусстве, включая и невянскую школу,



Рис. 1. Григорий Богослов, Василий Великий, Иоанн Златоуст. Темпера, 1826 г. Мастерская Богатыревых. Невьянск.

можно увидеть тенденции к сохранению и возрождению более древних традиций, сознательную архаизацию, вплоть до реминисценций краснофонной новгородской иконы. Однако в целом, как мы уже подчеркнули, вся иконопись Нового времени шла от XVII в. Отмечая в невянской школе и строгановские, и московские влияния, хочется особое внимание обратить на традиции Ярославля, Ростова и Костромы, и притом не только конца XVII в., но и первой половины XVIII. Здесь мы имеем в виду памятники, близкие к росписям церкви Знамения Богоматери (Варваринской, 1743) в Ярославле²², а также верхневолжскую иконопись²³. Попутно заметим, что после изменения во второй половине 80-х гг. XVII в. направления главной сибирской дороги Ярославль был связан с Невьянском прямыми торговыми караванами. Не вдаваясь в споры о стилистике русского искусства второй половины XVII в., воспользуемся удачным определением Д. В. Сарабьянова «барокко в средневековье»²⁴.

Что же касается ярославской фрески и иконы первой поло-

вины XVIII в., то черты барокко, и достаточно развитые, видят в ней даже те исследователи, которые не склонны применять это понятие к позднему периоду древнерусского искусства²⁵. Назовем изучаемое нами явление периода его становления «средневековьем в барокко».

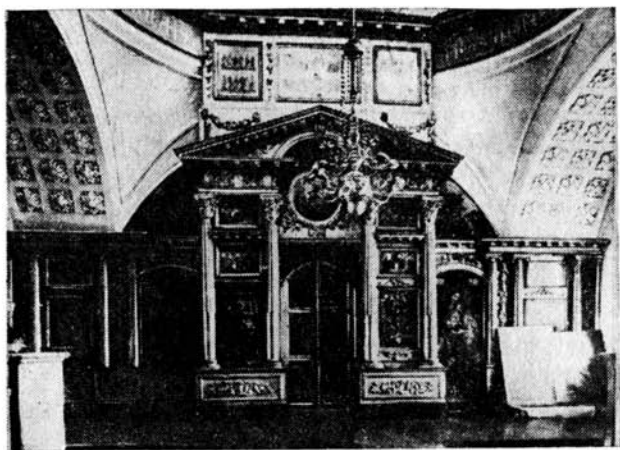


Рис. 2. Иконостас домовой церкви особняка Расторгуева — Харитонова. 1810—1820-е гг. (?) Екатеринбург

Впитывание барочных черт невянской школой проходило на фоне широкого распространения на Урале в XVIII в., как и во всей российской провинции, стиля барокко²⁶, проникавшего сюда различными путями²⁷ и выражавшего свойственное народному сознанию экспрессивное восприятие мира. Барочность в невянской иконописи сохраняется до середины XIX в., естественно смыкаясь с явлениями «второго барокко» как разновидностью эклектики. Таким образом, невянская школа расширяет наши представления о судьбах барокко в России.

→ Будучи типологически связанной с барокко, хронологически невянская школа периода ее расцвета совпадает с развитием в русском искусстве классицизма, который, несомненно, внес в ее стилистику свою долю. На рубеже XVIII—XIX вв. начинается развитие классицизма в архитектуре Урала, и невянские мастера с этого времени пишут заказные иконы и для ампирных интерьеров. Так, иконостас молельни особняка Л. И. Расторгуева (П. Я. Харитонова; рис. 2) в Екатеринбурге, представлявший собой портик коринфского ордера с каннелированными пилястрами, заполняли иконы их работы (СМИИ, СГОИРМ). Ясный ритм архитектурных вертикалей и горизонталей подчинял барочную динамику декоративных форм в иконе, отличавшихся в этом иконостасе стармонированной, не-

сколько высветленной, холодной гаммой, диктовал соразмерные интерколумниям пропорции иконных досок (двухчастные горизонтальные «праздники»). Кстати, архитектурные фоны в самих иконах со временем классицизируются, напоминая интерьеры ротондальных храмов, закрепляются четкими контурами. Как это ни странно, наложившись на средневековый канон, классицизм проявил линейную основу иконы. Это особенно заметно по рисункам-прорисям, которые нередко выполняются мастерами как законченные, самоценные произведения линейной графики, среди них есть подлинные шедевры.

В невянской иконе, как, впрочем, и во всей иконописи XIX в., сомкнулись античные традиции, воспринятые древнерусским искусством через Византию, с теми традициями, которые возрождало ориентированное на антику искусство классицизма. Последние, безусловно, допускались в старообрядческую икону очень ограниченно, что резко отличало ее от икон, выполняемых в технике масляной живописи выпускниками Академии, их учениками и последователями.

Не избежала невянская икона и романтических веяний. Они сказались, например, в одной из лучших житийных икон Богатыревых, воссоздающей героизированный образ страстного борца с ересью Льва Катанского, убежденного в своей правоте подвижника (1819, СГОИРМ). Свечение ирреального золотого фона, слитого с таинственным пейзажем поэма, воспринимается здесь как окутывающая фигуру светящаяся атмосфера. Впрочем, четких стилистических признаков в иконе романтизм не имел и во многом соединялся с барокко.

Одновременно в икону проникают реалистические тенденции. Они — в отражении местного, характерного для края этнического типа, например вогульские черты в облике Саваофа, Иисуса Христа, Николы, Богоматери, других образов, что отчасти сближает икону, правда более демократического уровня, о которой речь впереди, с пермской деревянной скульптурой²⁸. Появляется в невянской иконописи и реальный пейзаж, специфически уральский, с обыгрыванием горок-лешадов как выходов горных пород, напоминающих шарташские каменные «палатки», с берегами Иордана, изрезанными «бойцами», поросшими хвойными перелесками.

Мироощущение старообрядчества не осталось неизменным. «Многочисленное купечество ведет обширную торговлю, и при этом большая часть купцов — золотопромышленники. Жаль только, что все они почти старообрядцы, или раскольники, впрочем это не мешает им быть достойными гражданами и людьми не чуждыми общественных удовольствий», — писал о Екатеринбургском театре редактору журнала «Репертуар и пантеон» один из корреспондентов в 1843 г.²⁹ Вспышки раскольничьего фанатизма постепенно сменялись влиянием официальной церкви и светских начал жизни. Это не могло не сказаться на невя-

янской иконе, которая стала эволюционировать от сакрального явления в сторону декоративного искусства, роскошной вещи, олицетворяющей баснословные капиталы уральских заводладельцев.

С 1830-х гг. золото применяется в невянской иконе столь обильно, что начинает затруднять восприятие живописи, которая становится со временем сухой и дробной, тогда как на рубеже XVIII—XIX вв. золотой фон, помимо обязательной символической нагрузки, имел функцию «оправы» для драгоценной, переливающейся оттенками живописи и гармонично дополнял последнюю.

Пережив расцвет во второй половине XVIII — первой половине XIX в., невянская иконопись и дальше пытается сохранить признаки школы, зафиксированные в прорисях, передающихся из поколения в поколение вплоть до двадцатых годов XX в.³⁰ Однако с потерей творческих импульсов эти признаки, с одной стороны, механически тиражируются, а с другой — не могут не ослабевать, поскольку невянская иконопись неизбежно ассимилируется с разнообразной уральской и привозной иконой³¹. Все наши предыдущие рассуждения велись на материале старообрядческих икон, выполнявшихся по заказу крупной буржуазии в лучших, потомственных мастерских Невьянска (которые и создавали на Урале школу), известных в Зауралье и Европейской России. Разумеется, к невянской школе вся уральская иконопись несводима. Ее можно разделить по принадлежности к старообрядческой или нововерческой церкви; по типу заказчика — от толстосумов до беднейших слоев рабочего и крестьянского населения; по характеру отношения к новому светскому искусству и технике исполнения; на иконопись местную и созданную приезжими мастерами. Конечно, между этими уровнями и потоками ни в период расцвета, ни во второй половине XIX в. не было жестких границ. Так, одна из крупнейших династий невянских живописцев, старообрядцев Чернобровиных, перешла в единоверие и после официального запрещения раскольниковской иконописи в 1845 г. продолжала работать для ортодоксальной церкви, сохраняя, однако, высокое мастерство и выработанные невянской школой стилевые признаки. Черты невянской школы обнаруживаются с утратой ее утонченной графичности, профессионализма, упрощением форм и цветового строя и в иконах среднего уровня, предназначенных для городских ремесленных и торговых слоев, и даже в низовой фольклорной иконе, имеющей глубокие корни и заслуживающей самостоятельного рассмотрения, равно как и проблема взаимоотношений уральской иконы с рукописной иллюминированной книгой и декоративным искусством. Уже сегодня ясно, что успехи в росписи традиционной деревянной и металлической утвари не могут быть до конца поняты без учета высокого мастерства уральских иконников. Изучение невянской иконы дол-

жно углубить представление о художественной культуре края, где изобразительное искусство играло более значительную, чем это было принято считать, роль, и одновременно способствовать переоценке художественных достоинств русской иконописи XVIII—XIX вв. в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Бакушинский А. В. Искусство Палеха. М.; Л., 1934; Бакушинский А. В., Василенко В. М. Искусство Мстеры. М., 1934.

² См.: Такташова Л. Е. Неизвестные памятники русского иконописания XVIII—XIX вв. в собрании музеев Палеха и Холуя // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник 1983. Л., 1985. С. 313—322.

³ Из работ 1960—80-х гг. см.: Тезисы докладов Всероссийской научной конференции по новым исследованиям в области древнерусского искусства и итогам экспедиций музеев РСФСР. Л., 1966. / Гос. Рус. музей; Ульяновский областной художественный музей: Иконопись, парсуна, деревянная скульптура XVI—XIX вв.: Каталог. Ульяновск, 1981; Сосновцева И. В. К истории изучения русской иконописи XVIII—XIX вв.: Докл. Л., 1984 / Гос. рус. музей. (Машинопись); Гусева Э. К. Старообрядческое искусство на Брянщине и Гомельщине // Из истории фондов научной библиотеки МГУ. М., 1978. С. 130—135; Она же. Памятники старообрядческой живописи конца XVIII—XIX в. // Русские письменные и устные традиции и духовная культура. М., 1982. С. 151—162; Народная икона, миниатюра и скульптура Саратовского края: Каталог выставки. Саратов, 1984 / Саратов. худож. музей им. А. Н. Радищева; Амбросич К. Сербское искусство XVIII, XIX и начала XX в. // Художественное наследие сербов: (Из монастырских сокровищниц, частных и музейных собраний): Каталог выставки. М., 1984; Белград, 1984; Л., 1985. С. 91—112; Побединская А. Г., Уханова И. Н. Произведения мстерских художников М. И. Дикарева и О. С. Чирикова в собрании Эрмитажа // Скульптура и искусство России XIX века: Новые материалы и исслед. Л., 1985. С. 150—166; Сапунов Б. В. Некоторые сюжеты русской иконописи и их трактовка в пореформенное время // Там же. С. 141—149; Тарасов О. Ю. «Расхожая» икона в русской художественной культуре XVIII—начале XX в. // Скульптура средних веков и нового времени. М., 1987. С. 80—85.

Стимулирующими примерами нового подхода к поздней иконописи стали выставки «Болгарская живопись XVII—XIX вв.» (Ленинград, 1978); «Русская живопись XVII—XVIII вв.» (Москва, Ленинград; 1976/77), «Художественное наследие сербов» (Москва, 1984).

⁴ См.: Рязанова Л. «Писан бысть в Невьянском заводе...» // Урал. 1986. № 12.

⁵ Результаты исследований частично были изложены нами в докладе «К проблеме невянской иконописной школы» (подготовлен совместно с О. П. Губкиным) на конференции «Проблемы комплектования, изучения и пропаганды древнерусского искусства в музейных коллекциях» (Пермская художественная галерея, 1985) и в докладе «Стилистические особенности невянской иконописной школы» на конференции, посвященной 25-летию кафедры истории искусств Уральского университета (Свердловск, 1986), а затем в статье: Голынец Г. В. К истории уральской иконописи XVIII—XIX вв.: Невьянская школа // Искусство. 1987. № 12.

⁶ См.: Святитель Стефаний Пермский как живописец // Перм. епарх. ведомости. 1901. 1 марта. С. 180—182.

⁷ Дмитриев А. Пермская старина. Пермь, 1889. Вып. 1. С. 42.

⁸ Идес И., Брант А. Записки о русском посольстве в Китай (1692—1695). М., 1967. С. 70, 78—80. Московский посланник в Китай И. Идес остановился на границе Европы и Азии 14 мая 1682 г., об этом см.: Из истории Урала: Сб. документов и материалов. Свердловск, 1971. С. 370.

⁹ См.: Преображенский А. А. Урал и Западная Сибирь в конце XVI — начале XVIII века. М., 1972; Крупянская В. Ю., Полищук Н. С. Культура и быт рабочих горнозаводского Урала: Конец XIX — начало XX века. М., 1971.

¹⁰ Этот пробел до некоторой степени восполняют публикации: Такташова Л. Е. «Строгановская школа» иконописи // Искусство. 1981. № 4. С. 64—69; Гра Е. А. Иконопись Сольвычегодских «иконных горниц» Строгановых: По материалам советских музеев // Музей, 4. М., 1983. С. 43—57; Велижанова Н. Г. У истоков сибирской иконописи // Культурно-бытовые процессы у русских Сибири: XVIII — начало XX в. Новосибирск, 1985. С. 153—166.

¹¹ См.: Введенский А. А. Иконные горницы у Строгановых в XVI—XVII вв. // Материалы по русскому искусству. Л., 1928. Т. 1. С. 65.

¹² См.: Введенский А. А. Дом Строгановых в XVI—XVII вв. М., 1962. С. 190—197.

¹³ До 1796 г. большая часть территории Урала входила в Сибирскую губернию, столицей которой был Тобольск. В 1621 г. основана Тобольская епархия, при ней, очевидно, формировались иконописные мастерские, а в 1638 г. при Тобольском архиепископском доме открылась школа иконописания. Вызовы мастеров на Урал из Тобольска для украшения монастырских храмов были нередки. См.: Молодых В. Материалы к истории иконописания живописи в Западной Сибири // Записки Тюменского общества научного изучения местного края. Тюмень, 1924. Вып. 1, С. 154—165; Лапшин В. Из истории искусства Сибири // Художник. 1967. № 2. С. 36—39.

¹⁴ Уральская народная роспись привлекает все большее внимание музеев и искусствоведов. Ее уникальная коллекция собрана И. Д. Самойловым в Нижнесинячинском народном музее-заповеднике уральской народной живописи (Алапаевский р-н Свердловской обл.). Ей посвящены исследования: Барадулин В. А. Уральская народная роспись по дереву, бересте и металлу. Свердловск, 1982; Он же. Уральский букет: Народная роспись горнозаводского Урала. Свердловск, 1987.

¹⁵ Дюлонг С. Заметки по вопросу уральского иконописания. 1923. // Государственный архив Свердловской области. Ф. 101, Оп. 3. Д. 51. (Машинопись).

¹⁶ Кузнецов А. Исторические очерки уральского старообрядчества // Уральский старообрядец. 1915. № 11. С. 21; Невьянск: 1701—1876. Свердловск, 1976. С. 15—20.

¹⁷ Последнее проявилось и в стилистике формировавшейся в Екатеринбурге иконописи. На это обратил внимание Б. В. Павловский, анализировавший на основе архивных материалов истоки светской культуры на Урале. Характерен в этом смысле приведенный исследователем факт неудавшейся попытки начальника уральских горных заводов В. Де-Геннина привлечь из Чусовских городов в 1734 г. для создания иконостаса первой каменной церкви в Екатеринбурге уроженца Нижегородской губернии Д. Ф. Попова, который, по собственному его признанию, «писать святые иконы умеет на досках, а живописного не умеет». В. Де-Геннин, отмечает Павловский, не хотел, чтобы в первой Екатеринбургской церкви находились живописные произведения, пропитанные духом допетровской эпохи, в котором могли проскальзывать идеи старообрядчества. Создание иконостасов для церквей Екатеринбурга в 1730—1740-е гг. взял на себя тобольец МIRON Аврамов (1698—1753), работавший сначала по заказам Демидовых в Невьянском заводе, а затем преподававший в Екатеринбургской знаменовой школе. Он одним из первых на Урале художников освоил приемы новой светской живописи. (См.: Павловский Б. В. Искусство промышленного Урала (XVIII — 1861). С. 185. Рукопись).

¹⁸ «Школой в истории живописи Древней Руси называется более или менее обширный комплекс памятников, созданных в каком-либо городе, а также прилегающей к нему области, образующей в политическом и культурном отношении единое целое с главным художественным центром. Понятие «школа» имеет основной целью связать те или иные произведения искусства с определенным географическим пунктом и там, где возможно,

указать на их стилистическую особенность в целом или по хронологическим группам» (Вздорнов Г. И. О понятиях «школа» и «письма» в живописи Древней Руси // Искусство. 1972. № 6. С. 67). См. также: Вздорнов Г. И. О «северных письмах» // Сов. искусствознание — 1980. М., 1981. Вып. 1. С. 45.

¹⁹ См.: Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984.

²⁰ См.: Комаров А. В. Иконописный промысел // Зверев П. Н. Промыслы Екатеринбургского уезда Пермской губернии. Екатеринбург, 1889.

²¹ Техника, химический состав красок, грунтов поздних икон изучены недостаточно, а они отличны от древней иконописи. Все яснее становится необходимость скорейшего применения к ним современных технико-технологических методов исследования, так как многие произведения уже сейчас нуждаются в реставрации, привычные приемы которой могут оказаться неподходящими для памятников Нового времени.

²² См.: Михайловский Б. В., Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV до начала XVIII века. М.; Л., 1941. С. 140—144.

²³ После разгрома центра старообрядчества на Керженце, так называемой «волжской выгонки» 1718—20 гг., на Урале резко возросло количество переселенцев с Волги. См.: Соловьев С. М. История России с древнейших времен. М., 1962. Кн. 8. С. 556—560, Покровский Н. Н. Антифеодальный протест урало-сибирских крестьян-старообрядцев в XVIII в. Новосибирск, 1974; Пихоя Р. Г. Общественно-политическая мысль трудящихся Урала (конец XVII—XVIII вв.). Свердловск, 1987. С. 81—83. В беседе с автором статьи невьянские старожилы-старообрядцы говорили об иконах, привезенных с Волги, как об особо чтимых.

²⁴ Сарабьянов Д. В. Искусство древней Руси и XVII века перед лицом западной Европы // Русская живопись XIX века среди европейских школ: Опыт сравнительного исследования. М., 1980. С. 87—55.

²⁵ См.: Михайловский Б. В., Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи...

²⁶ Иконописцы невьянской школы, без сомнения, были знакомы с теми же бытовавшими на Урале источниками, которыми постоянно пользовались и прикладники, и мастера светской живописи, например, изданиями типа шеститомной «Аугсбургской золотой резьбы» с образцами для ювелиров, скульпторов, столяров, изданной И. Крауссом около 1700 г. в Аугсбурге, «лицевыми библиями» («Нюрнбургская немецкая библия», «щиблеровой перспективой», «кирхнеровой живописью», «леуторбаховой архитектурой», «плеслеровой хитростью» (см.: Павловский Б. В. Искусство промышленного Урала (XVIII—1861). С. 51), соединяя приемы барокко с каноном иконографии. Сходство в трактовке декоративных элементов, «рокайлей», в иконостасной резьбе (иконостас Пыскорского монастыря, Пермская художественная галерея), медной чеканной посуде, иконе очевидно.

²⁷ В заводских поселках (наряду с «туляками» и «кержаками») проживало большое число украинцев, «хохлов», в среде официального духовенства были выходцы из Киева, Чернигова, много попало на Урал пленных поляков и шведов, на заводах работали иностранные специалисты, в основном из Германии и Швеции,—все они оказывались в той или иной мере проводниками западноевропейских вкусов.

²⁸ «По сообщению тагильских старожилов, обрусевшие «вогульские» семьи (манси) и по чертам своего внешнего быта, и по своему духовному укладу слились с кержацким населением. Это были старообрядческие или единоверческие семьи, женщины ходили в косоклинных сарафанах, мужчины в кафтанах» (Крупская В. Ю., Полищук Н. С. Культура и быт рабочих горнозаводского Урала: Конец XIX—начало XX в. С. 19—20).

²⁹ Письмо Э. Сибирякова редактору журнала «Репертуар и пантеон», 20 нояб. 1843 г. // Из истории Урала. С. 156.

³⁰ Большое количество прорисей невьянских и других уральских, а также пришедших московских и владимирских мастеров сосредоточилось в конце XIX в. в собрании иконописца Т. В. Филатова. Более трехсот прорисей

было приобретено у его наследников в 1983 г. Свердловским историко-революционным музеем. В начале 1970-х гг. иконописные подлинники, припорохи и наlepки из этого же собрания попали в частные коллекции. Изучение их позволило автору статьи по подписям обнаружить новые имена работавших на Урале художников и авторов привозных чтимых образцов (Петр Перфильев; Тит Василисков, сын Гагаев; Егор Титов Гагаев; Артемий Титов Гагаев; Еремей Потехин; Иван Петров, сын Бурмашова; Яков Иванов, сын Мошев; Александр Мошев; Михайло Степанов; Козьма Петров; Василий Колчин; Устин Иванов Колчин; Петр Новосадов; Иосиф («образец Иосифов»)); Иоанн Стефанов Кадвин; Тихон Кособрухов; Михаил Блинычев; Ефим Павлович Большаков; Егор Федотов Чернобровин; П. Карпов; Калашников; Трофимов; Корольков; Иван Иванов Вахрушев; Илларион Артемьевич Панков и др.) и связать их, как и ранее упоминавшиеся в иных источниках (Григорий Коскин; Прохор Чернобровин; Иван Васильев Богатырев; Михаил и Афанасий Богатыревы; Артемий Михайлов Богатырев; Герасим Афанасьев Богатырев) с конкретными композициями; по филиграммам, бумажным водяным знакам уточнены время наибольшей творческой активности того или иного мастера, период расцвета и хронологические границы невянской школы в целом. Хочется надеяться, что публикация имен поможет при установлении происхождения иконографического прототипа и атрибуции подписных икон.

³¹ «В прежнее время промысел находился в сравнительно цветущем состоянии, иконописных мастерских насчитывалось до десятка, теперь же заказы настолько уменьшились, что и в трех мастерских сидят иногда без работы» (Комаров А. В. Иконописный промысел. С. 113).

О. М. ВЛАСОВА
Пермская художественная галерея

Народный примитив в пермской деревянной скульптуре

XVIII в. принес в русскую деревянную пластику множество новых форм. На смену средневековым канонам приходили каноны барокко и классицизма, появлялись тенденции реализма. Картина развития деревянной скульптуры, которую выстраивает пермское собрание, сложна. Она показывает смену всей художественной системы древнерусского пластического ансамбля, перемещающегося на алтарную стену, в иконостас. Отсюда появление таких монументально-декоративных скульптур, как «Саваоф» Д. Т. Домнина¹. Скульптура, оставшаяся в церковном интерьере, приобретает камерные масштабы, новые сюжетные и иконографические решения. Очевидной становится в этом процессе та преобразующая роль, которую играет барокко. «Для барокко — системы открытой, чрезвычайно динамичной, заключающей в себе массу разноречивых тенденций и направлений, даже допускающей в качестве почти что нормы отступление от строгой нормативности — сближение с народным, «грубым», низовым началом было естественно»². В камерных формах стилистика барокко претерпевает наиболее существенную

переработку. Из камерных явлений, возникших в пермской скульптуре в XVIII в., наиболее интересна так называемая шакшерская школа. Ее центр — с. Шакшер Чердынского р-на, ее ареал — весь Чердынский край. Произведения шакшерской школы легко узнаются по измельченности пластичных форм, покрытых густой прямолинейной резьбой. Мелкие «гофрированные» фигурки имеют одинаковый физиономический тип, восходящий к характерности барочных скульптур: пухлые щеки как бы вставлены в узкие лица с удлинненным разрезом глаз. Угадывается барокко в мимическом строе скульптур, в повышенной динамике ритмов. Но в целом композиция подчиняется условности иконного построения, невысокому плоскостному рельефу, развернутому по вертикальной системе координат.

Рельефными иконами являются лучшие произведения «шакшерской школы» — две композиции «страстей» из с. Шакшер: «Снятие со креста»³ и «Положение во гроб»⁴. Фигуры расставлены в двух или трех пространственных зонах, однако изобразительные планы предельно сплющены, как бы спроецированы на плоскость стены. В моделировке акцентирован силуэт, графичность складок подчеркивает значение линейного строя, придающего сходство с древнерусской резьбой «на проем». Архаизация изобразительных средств происходит даже в пространственно развитых композициях типа «Поклонение жертве» из г. Чердынь⁵. Под легкой сенью (кивorieм) вокруг жертвенного блюда расставлено множество мелких фигур. Киворий отделяет изображение от храмового пространства, замыкая его. Сооружение в целом напоминает древнерусский сион, но с открытым, театрализованным интерьером. Еще ближе стоит оно к традиции западно-европейских вертепных театров, где подобные «сионы» играли роль главной детали театрального реквизита. Но и в этой композиции все фигуры плоскостны, а расположение их симметрично.

Главная тенденция шакшерских скульптур позволяет рассматривать их как явление нарочито архаизированное, восходящее к искусству резных деревянных икон. Этого источника шакшерской резьбы не увидел Н. Н. Серебrenников, связывавший ее с европейской гравюрой петровских времен⁶. Однако приемы, органичные для резных древнерусских икон, будучи «наложенными» в шакшерской скульптуре на барочную схему, породили эффект примитива как в изобразительном языке, так и в эмоционально-образной выразительности. Открытая эмоциональность барочных скульптур, как бы скованная геометрией форм, превратилась в абстрактный эмоциональный заряд, «разрывающий» статуи изнутри. Плоскостный «Спас полуночный»⁷ из с. Редикор источает огромное абстрактно-духовное напряжение. Хрупкий, маленький Христос противостоит мукам с каким-то стоическим изумлением. Эмоциональная наполненность образа кажется неожиданной при сохранении общего

шакшерского типа. Своеобразная экспрессия примитива делает уникальными даже тиражированные скульптуры «шакшерской школы». Это видно из сравнения двух пар предстоящих (Богоматерь — Иоанн Богослов), вырезанных, очевидно, в одной мастерской. Предстоящие из д. Подъячева⁸ отличаются от предстоящих из г. Чердынь⁹ лишь чуть большими размерами и цветом одежд. Несмотря на единообразие форм, скульптуры неповторимы: каждая из них кажется уникальным пластическим сгустком духовной энергии.

В XIX в. народный примитив, возникший на основе барокко, обретает другие черты. Источником архаизации становится барочная изобразительная культура, опосредованная народным лубком. В ней мог найти мастер Н. Т. Филимонов (1846—1886) из д. Габова Карагайского р-на образец для скульптурной головы херувима¹⁰. Типаж, в котором «сгустились» черты вельможи XVIII в., получился настолько точным, что был многократно варьирован учеником Филимонова Н. М. Кирьяновым, вырезавшим для часовни в д. Габова около 500 скульптур. Этот ансамбль описан Н. Н. Серебренниковым¹¹. Из его описания видно, что цикл скульптур посвящен теме искупительной жертвы, которая решена Кирьяновым прежде всего как тема райского бытия. Преобладающим стало изображение ангела, а центральная фигура, заменившая изображение Христа-судии, — ангел сидящий — ассоциировалась с Ангелом Великого Совета и напоминала зрителю о вечном, «небесном», бытии Бога. И в «Распятии» Кирьянов предпочел «катарсический» вариант, изобразив Христа в сонме ангелов. Но, создавая «сказку о рае», делая главным объектом внимания сверхчувственные небесные силы, Кирьянов наделяет их земным, более того, реально-историческим обликом. Забавные ангелы с пухлыми лицами вельмож, в париках петровских времен, с «гвардейскими» лентами на груди, словно сходят с лубков, в ином материале воссоздавая их игровой поэтический мир. К лубку восходит и раскраска скульптур — сочетания светло-желтого, голубого, зеленоватого, розоватого. «Лубочная» стилистика объединяет искусство Кирьянова со скульптурой Шакшера. Кирьянов развивает основные тенденции школы и завершает их, поскольку обмирщение образов в его примитиве отделяет эти скульптуры от «серьезного» примитива Шакшера, создавшего оригинальный вариант религиозного искусства.

Характеристика искусства Кирьянова будет неполной, если ограничиться констатацией его связи с лубком. «В противоположность слишком часто озорничавшему лубку здесь (создается. — О. В.) царство «святой» мечты, воспоминаний о «земле обетованной», образ «потерянного рая» и мыслимо идеального бытия»¹². Кирьянов создает «романтико-идиллический вариант примитива» (В. Н. Прокофьев). Характеристике его не противоречит важнейшая структурная особенность кирьяновской пла-

стики: сильное проявление глубинных архаических пластов. Форма «втиснута» в блок, в композиции царствует симметрия, сквозь «петровские» лики просвечивают древние идолы пермской чуди. Скульптура, слившаяся было с лубком, сохраняет в своей структуре древнюю символику вечного бытия, свойственную еще пермскому «звериному стилю», «...строгие прямоугольные бляшки которого не всегда явно выражают идею космоса, но всегда ярко передают ошеломляющее ощущение его вечности, громадности и непостижимой таинственности»¹³. Так искусство Кириянова, представляющее вариант позднего народного примитива, подводит итог развитию пермской деревянной скульптуры и «закрывает» его на глубинные слои художественной культуры края.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пермская государственная художественная галерея (ПГХГ). Инв. № ДС-83.

² Тананаева Л. И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII—XVIII вв.) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 37.

³ ПГХГ. Инв. № ДС-88.

⁴ ПГХГ. Инв. № ДС-87.

⁵ ПГХГ. Инв. № ДС-109.

⁶ Серебrenников Н. Н. Пермская деревянная скульптура: Материалы предвар. изуч. и опись. Пермь, 1928. С. 118—119.

⁷ ПГХГ. Инв. № ДС-106.

⁸ ПГХГ. Инв. № ДС-137, ДС-138.

⁹ ПГХГ. Инв. № ДС-338, ДС-339.

¹⁰ ПГХГ. Инв. № ДС-271.

¹¹ Серебrenников Н. Н. Пермская деревянная скульптура... С. 24.

¹² Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. С. 25.

¹³ Доминяк А. В. Древности «камской чуди» // Декор. искусство. 1977. № 8. С. 41.

А. М. РАСКИН
Уральский университет

О школе М. Ф. Казакова в архитектуре Урала

Концепция путей развития русского зодчества после основания Петербурга, предложенная И. Э. Грабарем — «отныне всей последующей архитектуре роковым образом суждено было направиться по двум параллельным руслам — московскому и петербургскому»¹, — может служить ориентиром в изучении архитектуры русской провинции послепетровского времени. Урал предстает в этом плане весьма характерным объектом. Среди исследователей архитектуры Урала первым отметил это Е. Ф. Шумилов². Он выявил одну из стилистических ветвей, су-

ществовавшую на юге Прикамья, в Удмуртии, и связанную творчеством С. Е. Дудина с петербургской школой А. Д. Захарова. Дальнейшие исследования показали, что ряд местных школ в Прикамье свидетельствовал о влиянии и таких ведущих мастеров Петербурга, как А. Н. Воронихин и В. П. Стасов. В горной части Урала доминирующим оказалось воздействие московской архитектурной школы, в частности школы М. Ф. Казакова³. Это влияние ощущается в первую очередь в Екатеринбурге, в творчестве ведущего уральского зодчего М. П. Малахова. Особенно оно заметно в ранних его работах, таких, как проект гранитной фабрики в Екатеринбурге, в усадьбах Расторгуева — Харитоновы, Рязановых, Казанцевых, сооружениях Верх-Исетского завода. В этих и многих других постройках отчетливо проявляется характерное для московского зодчества своеобразное нарушение нормативности классицизма, которого избегали петербургские мастера: отступление от принятой системы пропорций, последовательности и чистоты ордерных форм, большая декоративность.

В постройках А. П. Чеботарева на демидовских заводах без труда обнаруживается прямое подражание Казакову. В здании конторы, в Никольской церкви при Нижнесалдинском заводе, в многочисленных купеческих особняках в Нижнем Тагиле воспроизводятся чисто казаковские ордерные формы и декоративные элементы. У Малахова и Чеботарева на Урале было немало учеников и последователей, которые придавали характерные для московской школы черты постройкам всех жанров.

Имеется достаточно оснований предполагать и прямое отношение московских зодчих к строительству на Урале. Прежде всего это относится к уральским ротондальным церквям. Первое сооружение подобного типа в России — церковь Рождества Богородицы в усадьбе Н. С. Долгорукова Подмоклово близ Серпухова — было построено в 1754 г.⁴ Но ротондальный храм в «чистом» варианте, какой представляла церковь в Подмоклово, не получил распространения. Слишком устойчивой оказалась схема «кораблем», при которой на одну продольную ось нанизывается колокольня, трапезная и собственно храм. Эту схему, с включением храма-ротонды, стал разрабатывать раньше других В. И. Баженов. Его идеи развивали М. Ф. Казаков, О. П. Бове, Д. И. Жилярди. Этой плеяде московских зодчих принадлежит заслуга формирования нового для России типа культового сооружения. Для Казакова и его учеников такой тип построек стал главным. Подавляющая масса их осуществлена в Москве и ее окрестностях, а в других частях России они крайне редки.

Урал в этом отношении явился исключением. Здесь обнаружено пять ротондальных церквей. Одна из них, Всесвятская, была построена в 1832—1837 гг. на «новом» кладбище в Перми по проекту И. И. Свиязева⁵.

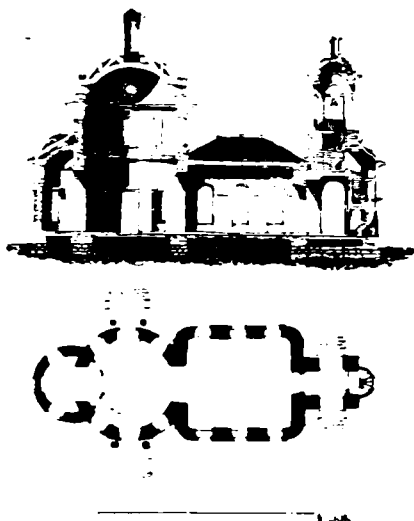
Это единственная ротондальная церковь в Прикамье. Осталь-

ные находятся в горной части Урала: одна — при Уфалейском заводе, две — на расположенных недалеко друг от друга Миньярском и Илекском заводах. Особняком стоит церковь в селе Кленовском.

В прямой связи со строительством ротондальных церквей на Урале находится и проект церкви для Нижнего Тагила. Два его листа (рис. 1) — продольный разрез и план (фасады отсутствуют) — хранятся в фондах ГАСО⁶. На них нет поясняющих подписей. На обложке папки более поздняя запись: «Проект Входа-Иерусалимской церкви в Нижнем Тагиле». Входом-Иерусалимская церковь была построена в Нижнем Тагиле в 1764—1777 гг. в формах, продолжавших школу Д. В. Ухтомского. Следовательно, ее проект должен был быть исполнен и принят раньше проекта ротондальной церкви. Какая же церковь запечатлена на листах рассматриваемого проекта? В 1835 г. Демидовыми в Нижнем Тагиле по проекту уральского архитектора А. З.

Комарова была сооружена пятиглавая Выйско-Никольская церковь-усыпальница. Возможно, проект из ГАСО представляет собой ранний проект этой церкви. Для такого заключения есть основания. В Петровском, подмосковном имении (в 1805—1812 гг.) Демидовых, в 1805 г. была построена ротондальная Петропавловская церковь; служившая усыпальницей⁷ (рис. 2). Исследователи относят ее к казаковской школе, хотя авторство самого Казакова тоже не исключается. Простое сравнение чертежей церкви для Нижнего Тагила с архитектурой Петропавловской церкви (исключая колокольню последней, перестроенную в конце XIX в.) обнаруживает их сходство. Среди всех московских и подмосковных церквей лишь Петропавловская имеет подобный план, а повторяет его, притом почти полностью, только план церкви для Нижнего Тагила. Возможно, это разные варианты проектов одной церкви, может быть, это модификация проекта одной церкви для строительства другой. Но так или иначе — обе церкви могут иметь единое происхождение. В этом случае время создания проектов должно быть очень близким, не позднее 1805 г. Можно предположить и другой

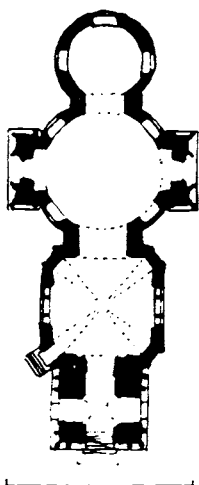
I



1. Проект Входом-Иерусалимской церкви в Нижнем Тагиле. Продольный разрез, план.

ход событий: отказ от строительства церкви в Нижнем Тагиле и использование ее проекта для приобретенной у Нарышкиных усадьбы. Этот вариант в принципе ничего не меняет и позволяет датировать проект первыми годами XIX в.

2



2. Петропавловская церковь в Петровском близ Москвы. 1805—1812 гг. Фрагмент, план

Если проект церкви для Нижнего Тагила остался на бумаге, то на юге горной части Урала подобные церкви возводились. Преображенская церковь при Уфалейском заводе Губиных строилась в 1816—1819 гг. (рис. 3). Кто мог быть автором проекта? О том, что Губины входили в круг заказчиков Казакова, свидетельствует дом Губина на Петровке, построенный по проекту Казакова в 1790-е гг.⁸ Возможно, проект Преображенской церкви выполнен самим Казаковым, при этом был переработан более ранний проект церкви Вознесения, построенной в начале 1790-х гг. Демидовым в Москве, на Гороховом поле, почти напротив его дома (рис. 4). Уфалейская церковь — это та же Вознесенская, но «без излишеств»: композитной колоннаде, охватывающей нижний ярус ротонды Вознесенской, соответствуют пилястры тосканского ордера в Преображенской; если в первой количество люкарн купола соответствует числу окон, то во второй они следуют через окно; мощному шпилью колокольни московской церкви отвечает более скромный и простой по конструкции шпиль церкви в Уфалее. Но это лишь детали, свидетельствующие об от-

дельной разработке варианта проекта, имевшего целевое назначение и учитывавшего место и условия строительства. Смущать может лишь одно: возведение церкви началось через четыре года после смерти Казакова. Но и это объяснимо. Задуманное Губиным строительство могло быть отодвинуто войной 1812 г.

Особую ценность представляет Введенская церковь Миньярского завода, построенная его владелицей И. И. Бекетовой в те же годы, что и уфалейская (рис. 5). Схемы планов этих церквей идентичны, но архитектурный декор существенно отличает-

ся. Спаренные трех-четвертные колонны двумя ярусами охватывают всю высоту ротонды: в нижнем ярусе они завершены антаблементом, а в верхнем — аркадой. Чугунная главка на круглом барабане с великолепно прорисованными деталями венчает трапезную. Особенно ярко «казаковский» почерк проявился в деталях. Так, третий, верхний ярус колокольни миньярской церкви почти полностью воспроизводит характерные формы фонарика купола известной московской церкви Космы и Дамиана на Маросейке, построенной по проекту Казакова в 1791—1803 гг. (рис. 6). Повторение уже апробированных форм и приемов нередко в казаковских постройках. Предполагать же прямое заимствование в случае миньярской церкви трудно, ибо, воспроизводя, как и уфалейская, исходную схему Вознесенской на Гороховом поле, характером своей архитектуры она не повторяет ни одну из известных ротондальных церквей и по художест-

3



3. Преображенская церковь при Уфалейском заводе. 1816—1819 гг.

4



4. Вознесенская церковь на Гороховом поле в Москве. 1790—1793 гг. Арх. М. Ф. Казаков



5. Введенская церковь при Миньярском заводе.
1816—1819 гг.

Первый ярус украшен уже не трехчетвертными колоннами, а пилястрами; вместо полного второго яруса — в илекской только аркада, ставшая своеобразным аттиком. На ярус ниже и колокольня. Но это не простая «ампутация» элементов миньярской, а создание гармоничного и целостного произведения. Как уфалейская церковь в определенном отношении производна от московской на Гороховом поле, так и илекская производна от миньярской.

Можно ли в этом случае предполагать авторство Казакова? Стилистический анализ миньярской и илекской церквей говорит достаточно убедительно в пользу такой гипотезы, однако отсутствие документальных свидетельств требует хотя бы кос-

6. Церковь Косьмы и Дамиана на Маросейке в Москве.
1791—1803 гг. Арх. М. Ф. Казаков.
Фрагмент



венным достоинством стоит в ряду с такими прославленными произведениями, как Вознесенская церковь на Гороховом поле, Косьмы и Дамиана на Маросейке, Филиппа Митрополита на 2-й Мещанской.

Сретенская церковь при Илекском заводе, также принадлежавшем Беке-товой, была завершена в 1820-м г. Она во многом повторяет миньярскую (рис. 7), производя впечатление ее младшей и более скромной сестры.

венных подтверждений. Они были получены в результате работы, выполненной в 1984 г. студенткой искусствоведческого отделения Уральского университета Г. М. Наумовой. Ей удалось установить, что Бекетова — одна из дочерей известного уральского заводчика, владельца Симских заводов Ивана Мясникова. До-

7



7. Сретенская церковь при Илекском заводе. Окончена в 1820 г.

чери последнего стали женами видных московских вельмож, по чьим заказам выполняли проекты крупнейшие зодчие. В архитектурном альбоме М. Ф. Казакова представлены дома, построенные в Москве для Ирины Бекетовой, ее сестер Екатерины Козицкой, Аграфены Дурасовой и Дарьи Пашковой или их супругов. Дом Козицкой на Тверской проектировал сам Казаков⁹, дом Дурасовой на Покровском бульваре и дом Пашкова на Моховой проектировали мастера круга Казакова¹⁰, а дом Бекетова на Тверской проектировал либо Баженов (как предполагает И. Э. Грабарь), либо Казаков (такая атрибуция тоже не отвергается специалистами). Влиятельный круг связанных родственными узами заказчиков и авторитетный список исполнителей этих заказов могут быть приняты как обоснование возможного выполнения Казаковым заказов и И. И. Бекетовой.

Возведенная в 1830-е гг. в селе Кленовском Никольская церковь, как и илекская, не упоминается ни в одной из публикаций по уральской архитектуре и требует дополнительного изучения. Скорее всего она проектировалась И. И. Свиязовым и была вариантом упоминавшейся Всесвятской церкви в Перми, но возможно и авторство И. М. Подъячева, также работавшего в Прикамье. На фоне всех построек этих районов Урала, свидетель-

ствующих о прочных связях с московским зодчеством, церковь в Кленовском лишь исключение, подтверждающее правило.

В связи с рассматриваемой проблемой нельзя не упомянуть о двух екатеринбургских постройках: усадьбе Расторгуева — Харитонова (а точнее — о главном, угловом корпусе усадьбы) и о так называемом «Севастьяновском доме». Каждому из этих архитектурных памятников посвящено достаточное количество публикаций. Суммируя написанное о доме Расторгуева — Харитонова, можно заключить, что автором завершающего этапа его строительства, судя по стилистическим особенностям южного, обращенного к площади фасада, можно считать Малахова. Предположение об авторстве первого дома пока никем не высказывалось. Сходство архитектуры северного, дворового, фасада дома с фасадами ряда московских домов, построенных по проектам Казакова, и чисто «казаковские», хотя и немногие сохранившиеся детали декоративного убранства интерьеров позволяют предположить московское происхождение исходного проекта дома. Знакомство с планом главного дома усадьбы показывает, что северный фасад первоначально имел за колоннами портика глубокую лоджию, подобную лоджии московского дома Баташова на Яузской улице¹¹. Композиция портика напоминает портик дома Барышникова на Мясницкой¹² с его спаренными на углах столбом и колонной. Оба московских дома проектировал Казаков. Лепные детали на фасаде и в интерьерах (единственная сохранившаяся розетка на плафоне зала, четыре карниза) близки по характеру деталям «Золотых комнат» демидовского дома в Гороховском переулке¹³ и других московских особняков, выполненных по проектам Казакова.

Кто же мог быть заказчиком Казакова? На Урале — Демидовы. Мог ли Демидов начать строительство собственного дома на Вознесенской горке в Екатеринбурге? Да, ибо Демидовы имели усадьбу в Екатеринбурге на правом берегу Исети, по соседству с усадьбой главного горного начальника. Она, несомненно, играла роль путевого дома, так как Екатеринбург находился на полпути между северным — тагильским и южным — кыштымским кустами демидовских заводов. Соображения не столько удобств, сколько престижа могли подтолкнуть Демидовых к строительству каменного дома на месте, где когда-то жил первый притеснитель Демидовых — Татищев. Почему же дом занял не Демидов, а Расторгуев? В начале XIX в. Расторгуев покупает у Демидовых весь южный куст заводов, включая Кыштымский, с его великолепной и обширной господской усадьбой, и Каслинский заводы. Продажа екатеринбургского дома выглядит вполне естественным развитием событий.

Так называемый дом Севастьянова за время своего существования многократно перестраивался, однако контуры и характер первоначальной архитектуры не уничтожены полностью эклектичным декором 60—70-х гг. XIX в. Считалось, что дом

строился по проекту Падучева в 60-е гг. прошлого века, но эта версия без труда опровергается, так как на планах города начала века эта постройка уже отмечена как каменное строение, а на фрагменте плана Екатеринбургского завода 1820 г. обозначен угол дома с его ротондой и не существующей ныне угловой наружной лестницей. Первоначальная композиция дома, очевидно, в общих чертах повторяла схему московского дома Юшкова на Мясницкой, построенного в 1793 г. по проекту Баженова. Характер архитектуры, в которой формы классицизма переплетались с псевдоготическими, был тоже «баженковский». Следует заметить, однако, что и Казакову, во многом наследовавшему Баженова, такие приемы не были чужды. Что касается формы купола угловой ротонды, то по стилистическим особенностям она чисто казакская, идущая от формы купола Сената и многократно повторенная им в его же постройках. Форма очень специфична и ни у кого из мастеров, кроме Казакова, пока не обнаружена. До нашего времени в вестибюле сохранились и мраморные пилястры с характерным для почерка Казакова рисунком астрагала в виде сплошного ряда круглых бус и связкой двух из них, украшенных бутонами, по оси капители. Разумеется, рано делать выводы атрибутивного характера, но можно с достаточной уверенностью говорить о московском происхождении проекта этого дома.

За пределами настоящей статьи остаются такие комплексы, как усадьба с «Белым домом» в Кыштыме, Главная контора заводов Демидова в Нижнем Тагиле и другие, представляющие несомненный интерес в свете сказанного. Но и приведенные примеры подтверждают существование в эпоху классицизма в горной части Урала местной школы — своеобразного ответвления московской школы М. Ф. Казакова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Грабарь И. Э. Москва и Петербург: (Вместо предисловия) // История русского искусства. М., 1912. Т. 3. С. 5.

² См.: Шумилов Е. Ф. Творчество архитекторов Камских заводов в первой половине XIX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1978.

³ См.: Раскин А. М. О периодизации и местных школах архитектуры классицизма на Урале // Из истории художественной культуры Урала. Свердловск, 1985. С. 26—35.

⁴ См.: Памятники архитектуры Московской области: Каталог: В 2 т. М., 1975. Т. 2. С. 237, 238.

⁵ См.: Терехин А. С. Жизнь и творчество архитектора И. И. Свиязева. Пермь, 1970. С. 93—96.

⁶ Дело с проектом передано в Государственный архив Свердловской области (ГАСО) из Нижнетагильского филиала и ему еще не присвоен регистрационный номер.

⁷ См.: Памятники архитектуры Московской области: Каталог. Т. 1. С. 344, 345.

⁸ См.: Архитектурные альбомы М. Ф. Казакова / Подгот. к изд., вступ.

статья и коммент. Е. А. Белецкой. М., 1956. Т. 1: Альбомы партикулярных строений: Жилые здания Москвы XVIII в. С. 60, 61, 297—300.

⁹ Там же. С. 71, 73—75.

¹⁰ Там же. С. 116—118, 183.

¹¹ См.: Москва: Памятники архитектуры XVII—первой трети XIX века: В 2 т. М., 1975. Т. 2. С. 114.

¹² Там же. С. 130.

¹³ Там же. С. 123, 124.

Т. М. ТРОШИНА
Уральский университет

Два провинциальных портрета из Свердловского музея изобразительных искусств

Первым шагом к систематизации собрания портретов «неизвестных» в Свердловской картинной галерее¹ была выставка, проходившая здесь в 1971 г. Она стала одной из первых на периферии выставок провинциального портрета XVIII—первой половины XIX в. Экспозиция готовилась в условиях начинавшегося активного изучения провинциального искусства и демонстрировала итоги исследовательской работы — новые датировки, атрибуции². Появление в 1970-е гг. обширной литературы о бытовом примитивном портрете, организация целого ряда выставок, введение провинциальной живописи в экспозиции музеев позволяют продолжить эту давно начатую работу.

Предметом настоящего исследования являются два портрета (рис. 1, 2), изображающие молодых людей с атрибутами литературных занятий. Они выделяются в коллекции высоким уровнем исполнения, близки друг другу по образному звучанию, по стилистике, имеют много внешних совпадений в композиции, красочной гамме, фактуре живописи и деталях. Оба молодых человека изображены в трехчетвертном повороте, их взгляд фиксирован на зрителе, правая рука лежит на краю стола. Портреты написаны в грубоватой манере с тщательно прорисованными лицами и упрощенно трактованными фигурами. В каждом из них выразительно вещественное окружение: своеобразная «стереоскопичность» элементов натюрморта и интерьера, которая заключается не столько в объемности изображаемого, сколько в иллюзии предметной подлинности, возникающей несмотря на условность художественных приемов. В решении пространства обеих картин парадоксально сочетаются плоскостность и объемность, вещественность изображения, особый эффект приближения к зрителю вне приближения к плоскости холста.

Обе работы несут в себе черты романтизма, преломленного сквозь призму так называемого «русского бидермейера»³. Это



1. Неизвестный художник. Первая половина XIX в.
Портрет неизвестного с памятной медалью
1812 года. Свердловский музей изобразительных
искусств



2. Неизвестный художник. Первая половина XIX в.
Портрет юноши с книгой. Свердловский музей
изобразительных искусств

проявилось в теме изображения (домашние литературные занятия), в тщательной разработке таких мотивов, как окно, открытое в сад, тени от фигур на стене, книга, свеча, перья в чернильнице — излюбленных в романтизме и перешедших затем в бидермейер. Одновременно в композиционной схеме портретов чувствуется влияние западноевропейских образцов.

Сохранилось мало сведений о происхождении этих работ. Оба портрета были переданы в картинную галерею из Свердловского краеведческого музея в 1936 г. На одном из них имеется наклейка, свидетельствующая о том, что он попал в краеведческий музей из дома Харитоновых вместе с двумя другими (не описанными в документах) портретами⁴. При поступлении в картинную галерею оба портрета были датированы второй половиной XIX в. Однако своеобразие стиля этих произведений побуждает уже сейчас пересмотреть датировку и более точно определить условия их создания.

Судя по иконографическому типу, элементам костюма портретируемых, характеру их причесок, оба портрета выполнены между двадцатыми и сороковыми годами XIX в. Однако некоторые детали относятся к более раннему времени. Один из портретируемых изображен с медалью в честь войны 1812 г.; в другом портрете на корешке книги можно прочесть надпись: «Друг юношества» — так назывался журнал, издававшийся с 1809 по 1815 г. известным масоном М. И. Невзоровым. К сожалению, эти детали не могут служить достаточным основанием для точной датировки. Изображенная на портрете медаль — не боевая, а так называемая дворянская⁵, памятная, ее носили и многие годы спустя после войны. Журнал «Друг юношества» оставался интересным и после того, как перестал издаваться. Не определяя точно года создания картин, эти детали тем не менее позволяют связать произведения с первой половиной XIX в., когда подобные элементы еще могли быть актуальными для портрета. Кроме того, они указывают на социальный статус портретируемых — это скорее всего дворяне.

Оба портрета не имеют типологических аналогов в свердловских музейных собраниях. В собрании же Нижнетагильского исторического музея хранится семейный портрет (рис. 3), близкий свердловским работам как по стилистике, так и по теме. Он носит название «Портрет семьи управителя одного из заводов Нижнетагильского горного округа». Тему портрета можно определить как «домашние литературные занятия» или «семейное чтение». Портретируемые изображены в аналогичном свердловским портретам интерьере — с окном слева, краем стола и книгой, на которой лежит рука главы семейства. В центре — подросток, напоминающий чертами лица юношу на портрете из Свердловского музея. Тагильский портрет производит впечатление незаконченного (или слишком тщательно «помытого» в процессе реставрации), однако наиболее прописанные его части

обнаруживают сходство с портретами молодых людей в живописных приемах, особенностях моделировки лиц, фигур, деталей. Портрет приписывается Василию Павловичу Худоярову. Происхождение его неизвестно, как неизвестны и основания данной атрибуции. Не оспаривая традиционную атрибуцию, отметим, однако, что портрет несколько «выпадает» из наследия художника. Кроме того, если эта работа все же принадлежит кисти В. П. Худоярова, он должен был бы выполнить ее в очень молодые годы: художник родился в 1831 г. (умер в 1891); самая ранняя его картина «Медный рудник» датируется 1849 г., тагильский же портрет написан скорее всего еще раньше, судя по деталям и типу композиции, наиболее распространенному до конца 30-х гг. Но нельзя не заметить, что портрет написан достаточно зрелым мастером. Впрочем, нельзя исключить и возможность того, что В. П. Худояров написал эту работу в начале 50-х гг. В этом случае придется считать, что модели художника одеты и причесаны по отсталой провинциальной моде, а в его композиции использо-



3. Приписывается В. П. Худоярову. Середина XIX в. Семейный портрет. Нижнетагильский историко-краеведческий музей

ваны старые иконографические источники. В целом это не противоречит характеру провинциальной живописи вообще. Как отмечает В. Н. Прокофьев, «примитив осваивает, хранит, перерабатывает память близкую — позавчерашнюю, а то и вчерашнюю и делает это, находясь под постоянным давлением уходящей вперед «верхней» культуры и все более остающейся где-то далеко позади «нижней» в постоянном активном общении той и другой»⁶.

В Нижнем Тагиле уже с начала XIX в. сложились условия очень благоприятные для быстрого усвоения опыта «верхней» культуры. В Нижнетагильской художественной школе и Выйском художественном училище в это время преподавали художники-профессионалы, окончившие Академию художеств (В. И. Албычев), побывавшие во Франции (Я. Арефьев и П. Баженов)⁷. Вот почему анализируемым портретам без труда можно найти аналоги в немецкой и французской живописи. Подобный тип

семейного портрета в интерьере является одним из наиболее распространенных в немецкой живописи бидермейера, решение композиции встречается в работах французских мастеров К. Дюбюфа, А. Ладюрнера, учившегося во Франции Ф. Рисса. Портрет неизвестного с медалью 1812 г. зеркально повторяет композицию портрета графа Разумовского круга Ф. Жерара (Эрмитаж). Среди наглядных пособий, использовавшихся в процессе обучения нижнетагильских мастеров, находилось немало произведений профессионального русского и западноевропейского искусства: например, обширная коллекция эстампов, включавшая произведения русских и западноевропейских школ разного времени, которая в 1809 г. была передана в училище живописи В. И. Албычевым⁸; собрание картин (или копий?) французской школы XVIII в., переданных в училище М. Д. Албычевым⁹.

Другим источником формирования вкуса нижнетагильских мастеров были библиотеки художественных училищ, а возможно, и Демидовых. В собрании нижнетагильской краеведческой библиотеки до сих пор хранятся поступившие отсюда редкие издания: энциклопедия Дидро, каталоги европейских музейных собраний, иллюстрированные художественные журналы (например, «Le Magazin pittoresque», издававшийся в Париже в XIX в.). Собрание живописи Демидовых также могло быть важным источником знакомства с русской и европейской культурой. Оно частично каталогизировалось, гравировалось¹⁰ и копировалось¹¹.

Среди мастеров, работавших в Тагиле в первой половине XIX в., интерес к копированию французской портретной живописи проявлял П. П. Веденецкий (1766—1847). Известна его копия с автопортрета Э. Л. Виже-Лебрен (1814), хранящаяся в Горьковском художественном музее. Пребывание П. П. Веденецкого на Урале обычно связывается с развитием пейзажа, хотя этот художник прежде всего был известным портретистом¹². Он учился у отца, потом в художественной школе А. В. Ступина и в Академии художеств, писал иконы и портреты, рисовал карикатуры, работал в жанре интерьера и пейзажа. Творчество Веденецкого в период его пребывания на службе у А. Н. Демидова изучено далеко не полностью, почти не выявлены его портреты уральского периода¹³. Упоминания о них есть в описи произведений, исполненных для нижнетагильской Никольской церкви, где он работал вместе с П. Ф. Худояровым¹⁴. Сопоставим анализируемые свердловские портреты с известными портретами Веденецкого.

Кисти Веденецкого принадлежит портрет И. П. Кулибина (Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник)¹⁵, типологически близкий нашим работам. Приемы моделировки фигур, черт лица, особый вкус к вещественности сближает эти произведения. «Портрет неизвестного с письмом» (1816) и осо-

бенно «Портрет неизвестного» (1839) П. П. Веденецкого (оба из собрания Иркутского областного художественного музея) также стилистически близки свердловским портретам, хотя они написаны, пожалуй, с большим мастерством. Близость к стилистике П. П. Веденецкого обнаруживают портрет Т. К. Перезолова из Нижнетагильского исторического музея¹⁶, портреты Яковлевых из Свердловской картинной галереи.

В литературе¹⁷ тагильскую живопись первой половины XIX в. обычно связывают с живописью школы А. Г. Венецианова, обходя молчанием возможное влияние арзамасской школы Ступина. Черты последней заметны и в анализируемых нами портретах: в тонко и внимательно разработанной связи человека со средой, в тщательно выявленном предметном мире. В то время как арзамасскую школу на Урале представляли ученики Ступина П. П. Веденецкий и В. Е. Раев (творчество которого, особенно портретное, не исследовано), наиболее актуальные и типичные для портрета арзамасской и венециановской школ особенности выразил в своем творчестве все-таки П. П. Веденецкий. Собственно венециановцем он не был, но близость его к этой школе давно замечена. С. Эрнст называл Веденецкого венециановцем и характеризовал его работы как «...не весьма умелые, но очень проникновенные и задушевные»¹⁸. Его творчество могло влиять на развитие уральской портретной живописи¹⁹. По-видимому, именно с ним проникает на Урал одна из важнейших художественных установок арзамасской школы, определенная Н. Молевой и Э. Белютиным как «ведущая тенденция русского искусства к натурализации изображения»²⁰, ярко проявившаяся в свердловских портретах, а также внимание к интерьеру, пейзажу, к проблемам передачи пространства, освещения, материальных качеств вещей, характерное для художников венециановского времени.

Сделанные выше наблюдения пока не позволяют окончательно атрибутировать портреты. Этому мешает их плохая сохранность, неполнота музейных архивов. Однако на данном этапе работы, базируясь на общих стилевых признаках, а также частных наблюдениях, можно датировать свердловские портреты 1820—30-ми гг. и сблизить их с произведениями мастеров, работавших в это время в Нижнем Тагиле с П. П. Веденецким. Изучение картин не завершено. Так, подтверждение гипотезы А. М. Раскина относительно дома Расторгуева—Харитонов, предложенной в настоящем сборнике, способно ответить на вопрос, как попал один из портретов, тяготеющих к стилю нижнетагильских живописцев и Веденецкого, в дом Харитонova. Уточнение деятельности Веденецкого на Урале может помочь изучению ряда страниц уральской живописи, в том числе уральской иконописи (художник написал здесь множество икон²¹), характера распространения тех или иных стилистических влияний.

Проделанный анализ условий формирования и развития бытового примитивного портрета показал, что в первой половине XIX в. в художественной жизни Урала пересекались очень разные тенденции, формировавшие своеобразие живописи региона. Дилетантизм уральских мастеров оказался в значительной степени «разбавлен» и обогащен сильным влиянием «высокой» культуры, воздействием профессионального искусства. Это проявилось в отражении в творчестве уральских мастеров иконографии западноевропейской живописи, стилистики арзамасской и венециановской школ, в своеобразной интерпретации местными живописцами мотивов и стилистики романтизма и бидермейера²². Слитые с элементами фольклора в произведениях промышленного искусства Урала, эти воздействия более ясно прочитываются в станковой живописи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ С 1986 г. — Свердловский музей изобразительных искусств.

² Выставка была подготовлена научными сотрудниками галерей О. В. Яковлевой (раздел искусства XVIII в.), Н. Е. Ганебной (раздел прикладного искусства), Т. М. Трошиной (раздел искусства XIX в.), В. С. Булавиным (общее руководство).

³ См.: Коваленская Н. Н. Русский жанр накануне передвижничества // Русская живопись XIX века. М., 1929. С. 51; Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 72.

⁴ Пользуюсь случаем, чтобы поблагодарить хранителя отдела живописи Свердловского государственного объединенного историко-революционного музея (СГОИРМ) Н. А. Гончарову, которая помогла автору этой статьи, отыскав в архивных документах музея сведения о происхождении портрета. Второй портрет не имеет наклеек и надписей, по которым можно было бы прояснить историю его поступления в картинную галерею.

⁵ См.: Спасский И. Г. Иностранные и русские ордена до 1917 года. Л., 1963. С. 123.

⁶ Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 18.

⁷ См.: Павловский Б. В. Крепостные художники Худояровы. Свердловск, 1963. С. 11.

⁸ Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. 643. Оп. 1. № 548. Л. 45.

⁹ Там же. Л. 48, 49.

¹⁰ См., напр.: Palais de San-Donato: Catalogue. Paris. 1880.

¹¹ Павловский Б. В. Крепостные художники Худояровы. С. 23.

¹² Исполненные им портреты хранятся в Третьяковской галерее, Эрмитаже, в Горьковском и Иркутском художественных музеях, в Новгородском историко-архитектурном музее-заповеднике.

¹³ В книге Б. В. Павловского о Худояровых (с. 14) упоминается один портрет П. П. Веденевского, написанный на Урале. В каталоге выставки «Неизвестные и забытые портретисты XVIII — первой половины XIX века», состоявшейся в Третьяковской галерее (Москва, 1975), речь идет об отце и сыне Веденевских и сообщается, что оба они работали для А. Н. Демидова на Нижнетагильских заводах.

¹⁴ ГАСО. Ф. 643. Оп. 1. Д. 3802. № 443. С. 8.

¹⁵ В Биобиблиографическом словаре русских художников, где упоминается только П. П. Веденецкий, этот портрет числится за ним. Хотя в названном выше каталоге (см. прим. 13) он атрибутируется П. А. Веденцову.

¹⁶ Автор портрета неизвестен. Традиционная атрибуция этого портрета Худоярову отвергнута сотрудником СГОИРМ М. Е. Пеккер в ее дипломной работе «К проблеме русского провинциального живописного портрета XVIII—начала XX в.» (Свердловск, 1986. С. 59—61. Рукопись), М. Е. Пеккер датирует портрет 1820—1830-ми гг.

¹⁷ См.: Каменский В. А. Художники крепостного Урала. Свердловск, 1957. С. 69; Павловский Б. В. Крепостные художники Худояровы. С. 16, 17.

¹⁸ Эрнст С. Выставка русских картин и рисунков из собрания В. В. Деларова // Старые годы. 1914. № 4. С. 50.

¹⁹ Документы, свидетельствующие о его пребывании на Урале, относятся к 1820—1840-м гг. (ГАСО. Ф. 643. Оп. 1. Д. 673. № 383; Д. 3802, № 443).

²⁰ Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX века. М., 1963. С. 185.

²¹ ГАСО. Ф. 643. Оп. 1. Д. 3802. № 443. С. 8.

²² См.: Турчин В. С. Эпоха романтизма в России: к истории русского искусства первой трети XIX столетия. М., 1981.

В. Е. ЗВАГЕЛЬСКАЯ
Свердловский архитектурный институт

Архитектура модерна на Урале

(Во второй половине XIX в. в развитии стилиевой картины архитектуры Урала происходят существенные изменения. Результаты их и действие причин, которыми они обусловлены, становятся особенно яркими к 1900—1910-м гг. Как показывает анализ архитектурных процессов, формирование стилей в уральском зодчестве всегда протекало специфично, что во многом объясняет и особенности формирования стилистики модерна.)

Общая картина архитектуры Урала второй половины XIX—начала XX в. складывалась под воздействием той же совокупности социально-экономических и культурных факторов, что и все русское зодчество периода капитализма. Однако в конкретно-исторических условиях Урала эти факторы проявляли себя в иной последовательности, иной хронологии, приводя к отличиям в архитектурных процессах. История Урала характеризовалась отставанием капиталистического развития, что отразилось и в его архитектуре. Распространение новых стиливых направлений, типов сооружений, тенденций в градостроительстве происходило со значительным запаздыванием по сравнению со столичным зодчеством и архитектурой развитых центральных районов России. Архитектурно-строительная деятельность на Урале осуществлялась в основном усилиями практиков, не получивших специального профессионального образования. Число дипломированных архитекторов и инженеров-строителей воз-

росло лишь к 1900—1910-м гг. Это также имело свои последствия в характере развития стилевых направлений.) Коррективы в хронологию и окраску композиционного языка новых стилевых течений вносили и устойчивые региональные традиции, восходящие еще к архитектуре первой половины XIX в. Следует отметить чрезвычайно затянувшееся влияние классицизма, с которым был связан высший подъем уральского зодчества в первую половину XIX в. и своеобразие его в уральском регионе. Преодоление и трансформация классицизма оказались длительным процессом. Фактически формирование всех последующих стилевых направлений не влекло за собой категорического отрицания его форм. Следы влияния его композиционных схем, таких, как центрально-осевая схема фасадов, приемов и мотивов декора, прослеживаются не только в постройках эклектики, но и модерна. Закономерно также, что на протяжении второй половины XIX—начала XX в. уральская архитектура приобщилась к новым стилевым течениям путем использования внешних и броских их проявлений, получивших массовое распространение. В этом качестве получила развитие и стилистика модерна.

В 1890-е гг., с которыми связано становление модерна в столичном зодчестве, на Урале еще безраздельно господствуют направления эклектики. Лишь к 1910-м гг. влияние модерна охватывает широкий круг объектов в регионе — не только уникальные жилые и общественные здания, но и массовую застройку. Пик распространения модерна в архитектуре Урала приходится на время, когда в столичном зодчестве угасает интерес к идейным и композиционным поискам. Модерн входит в практику уральского строительства на стадии массового распространения его стилевых форм в застройке не только столичных, но и провинциальных городов России. К этому времени уже оформились разновидности модерна — от так называемой национально-романтической ветви до рациональной, — его композиционные приемы внедрились в разнообразный типологический круг построек, некоторые из них оказались многократно репродуцированными. В этих условиях в архитектуре Урала избирательно усваиваются лишь отдельные аспекты концепций модерна. Из системы формообразующих средств заимствуются преимущественно те приемы, что нагляднее всего выражают качество декларативного утверждения новизны и современности стиля. Как яркий символ новизны на Урале получают распространение декоративно-орнаментальные композиции модерна.

Еще с 1900-х гг. разные направления модерна, существовавшие в столичном зодчестве достаточно обособленно и не в одно и то же время, оказываются представленными в уральской архитектуре почти одновременно и без четкого разграничения внутреннего содержания каждого из них. Все они получают далеко не равнозначное развитие. Сказывается еще одна особенность процессов стилиобразования в архитектуре Урала, явля-

ющаяся следствием ее запоздалого развития: невыраженность, «свернутость» отдельных ветвей нового стиля. Так, оказался опущенным целый этап в эволюции модерна, связанный с формированием его национально-романтической ветви, которая реализовалась на Урале лишь в единичных памятниках. Из всех разновидностей модерна, пожалуй, самое массовое распространение получает так называемая интернациональная разновидность — как наиболее зрелищная, располагающая значительным арсеналом декоративно-орнаментальных приемов. Именно ее влияние прослеживается во множестве сооружений, эклектичных по существу своего объемно-пространственного решения и приобщенных к модерну только путем использования его декоративных элементов.

Как уже отмечалось, модерн на Урале охватывал широкий круг построек разного назначения. Но и здесь можно отметить различия в характере восприятия стилистики модерна разными типами зданий. Более всего обновляются модерном композиционные средства жилой архитектуры, особенно архитектуры городских особняков. Особняк как тип жилища и как особая тема русского зодчества конца XIX — начала XX в. оказывается в фокусе многих исканий столичных архитекторов: стилевых концепций, образцов комфортного городского жилища и т. п. Эта особенность, как показывают многие жилые постройки периода 1900—1910-х гг., не прошла мимо архитектуры Урала. Влияние композиционно-пространственной системы и декора модерна ощущается в архитектуре даже тех особняков, которые возводятся еще «в стилях» эклектики: стремление отойти от симметрии в построении плана и объема, появление массового интереса к выразительности силуэта построек. Однако и здесь сложная система формообразующих средств модерна не воспринимается целиком. По характеру используемых приемов городские особняки модерна на Урале можно условно разделить на две группы. Композиционное решение построек, относящихся к первой из них, основано на введении в объем крупных, активных по пластике и силуэту элементов, таких, как эркеры, башенки, балконы, высокие кровли разнообразного рисунка и размера. В домах Смагина в Сарапуле (1912) и Высоцкого в Челябинске (1911) архитекторы расчленяют объемы особняков, строят композицию на выразительном соотношении вертикалей и горизонталей, деформируя фасадную плоскость¹). Фасады особняка Высоцкого, построенные на асимметричном расположении деталей, на введении сложной ритмики их соотношения, развиваются от главного вертикального акцента композиции углового эркера. Вертикаль эркера поддерживается декоративной шатровой кровлей с щипцом и кованой решеткой. Членения уличных фасадов образуются повторением одинаковых элементов, но на каждом из фасадов они составляют самостоятельную композицию. Убранство дома Высоцкого — один из наиболее оригинальных

образцов стилистики модерна на Урале. Отметим такую деталь, как изысканный по форме рисунок оконных переплетов, не встречающийся ни в одной из построек этого стиля в пределах Урала.

Примеров подобных решений немного. Многочисленнее вторая группа особняков, в архитектуре которых преимущественно используется декор модерна. В большинстве случаев они сохраняют простые объемы и симметричную схему членения фасада. Дом Грибушина в Перми (1900-е гг.) сохраняет центрально-осевую схему фасада, в которую и включается, не разрушая ее, убранство из скульптурных и орнаментальных деталей модерна². Уличный фасад сохраняет положение главного элемента композиции. Традиционна и схема его — пятичастная, со слабыми выступами, связанными подчеркнuto горизонтальными членениями. Центральная часть выделена по высоте и более всего насыщена декором. По богатству палитры декоративных средств модерна, по высокой художественной ценности даже второстепенных деталей, будь то рисунок кованых кронштейнов или форма столбов ограды, особняк Грибушина не имеет себе равных среди круга городских особняков Урала. Однако еще раз подчеркнем, что богатая палитра модерна здесь не находит выражения в объемно-пространственных характеристиках особняка. Объем, схема фасада, основанная еще на классицистических способах членения, простая планировочная композиция не соотносятся со стилевыми принципами модерна.

Еще более часто встречаются особняки, в композиции которых сохранена не только центрально-осевая схема фасада, но наравне с декоративными деталями модерна используются детали «исторических стилей» эклектики, либо декоративные элементы модерна применяются в соответствии с принципами организации фасадов и объемов, принятыми в архитектуре эклектики. Тем самым их применение носит чисто внешний, упрощенный характер. Типичным примером может послужить фасадная композиция дома Костерина в Уфе (1910-е гг.)³.

В целом в массовой жилой застройке Урала стилистика модерна не смогла преодолеть композиционные приемы эклектики.

Следует отметить, что именно в таком качестве стилистика модерна получает в 1910-е гг. распространение в массовой жилой застройке, для образцов которой характерно упрощенное воспроизведение его декоративных элементов, их произвольное смещение не только друг с другом, но и с декором эклектики.

Все вышеизложенное дает основание для вывода о том, что в целом в жилой архитектуре Урала стилистике модерна не удается преодолеть композиционные приемы эклектики. Более того, архитектура эклектики использует стилистику модерна наравне с другими стилевыми формами и применяет ее на основе собственных композиционных принципов.

Планировочные схемы особняков модерна на Урале несопо-

ставимы с высоким уровнем пространственно-планировочных композиций столичных особняков. Тем не менее в их развитии следует выделить важные для характеристики модерна новые тенденции, свидетельствующие, в частности, о формировании нового понимания единства внутреннего пространства особняка как пространственно-планировочного художественного и утилитарного целого. Попытки выразить его еще очень робки. Прежде всего строители стремятся передать движение пространства, раскрыть связь помещений друг с другом и интерьера с внешним пространством. В архитектуру особняков вводятся эркеры с большими проемами. В зависимости от формы и размеров эркеров в плане особняка появляются помещения с закругленными и гранеными сторонами, обогащающими планировочную композицию. Обычно парадные помещения особняков группируются вдоль уличного фасада и, вместе с помещениями в эркерах, образуют единую пространственную композицию. Еще одна тенденция в планировочных композициях особняков, возникшая на основе принципов модерна,— стремление к общей компактности планов.

В архитектуре общественных сооружений модерн получает неоднозначное развитие. Во многих типах общественных построек к началу XX в. устоялись функционально-планировочные и композиционные характеристики. Это относится к архитектуре административных зданий, больниц и учебных заведений, отличающихся рационализмом планировочных схем и приверженностью к композиционным приемам «русского стиля» и «кирпичного стиля». Если формы модерна и находят применение здесь, то только в качестве фасадного декора. Более того, сопоставление фасадных композиций зданий второй женской гимназии в Екатеринбурге (1915) архитектора К. А. Полкова⁴, коммерческого училища в Уфе (1910) архитектора К. А. Гуськова⁵, Николаевского реального училища в Сарапуле (1915)⁶ показывает, что привлечение декора модерна ограничивается использованием вариантов его линейно-геометрического орнамента.)

Особняком от основной, массовой тенденции развития стиля модерн — не только конкретно в архитектуре учебных заведений, но и в целом в уральской архитектуре — стоит здание Кирилло-Мефодиевского училища в Перми, построенное в 1911 г. по проекту В. Г. Кендржинского⁷. Эта постройка представляет интерес как единственная на Урале, воплотившая в своей композиции принципы национально-романтической ветви русского модерна. Ее решение навеяно композиционно-стилистическими поисками столичных зодчих, и вместе с тем ей нельзя отказать в оригинальности интерпретации темы древнерусского зодчества на языке стилеобразующих приемов модерна. Живописная асимметричная композиция объема, заключенная в строго рациональную схему плана, создает необычный, праздничный

облик постройки. Каждый из двух уличных фасадов имеет оригинальную систему расположения оконных проемов и декоративных деталей, в числе которых — редко встречающиеся на Урале вставки из цветной поливной керамики, образующие декоративные пояса. Уникален для уральской архитектуры и рисунок оконных проемов с частым переплетом рам и остеклением, набранным из кусков выпуклого дутого стекла.

Иначе складывается развитие модерна в архитектуре торговых сооружений. После объектов жилой архитектуры они выдвигаются на второе место как круг построек, в которых заказчики и архитекторы особенно охотно прибегают к декоративным элементам модерна. В период с 1900-го по 1910-й г. увеличиваются размеры и укрупняется масштаб торговых сооружений.

Появляются новые для Урала типы — пассажи и крупные торговые дома. Укрупнение масштаба выражается не столько в объемных построениях, сколько в способах членения фасадов, системе их пропорций и размерах деталей декора. Резко увеличивается площадь остекления фасадов. Большие окна-витрины или почти сплошное остекление, как в интересном по интерпретации стилистики модерна здании торгового дома Якушевых в Челябинске (1911)⁸, становятся характерной чертой многих торговых построек в разных городах Урала. Все это потребовало новых способов декора. На смену дробным, насыщенным мелкими формами композициям конца XIX в. пришло увлечение крупными пластичными деталями модерна, зачастую в сочетании с ордером, как, например, в здании универсального магазина Валева в Челябинске (1913)⁹. Поскольку нарядным, броским фасадным композициям торговых построек всегда уделялось повышенное внимание, особенно со стороны заказчиков, то диапазон привлекаемых для убранства фасадов мотивов и деталей декора модерна в 1910-е гг. оказался чрезвычайно широким.

Безусловно, в период с 1900-го по 1910-й г. модерн занимает положение самого значительного и содержательного архитектурного направления. В результате, несмотря на поверхностность его восприятия архитектурой Урала, здесь создается ряд интересных построек. Однако новшества, привнесенные модерном в уральскую архитектуру, в большей степени касаются фасадных композиций и в гораздо меньшей затрагивают пространственно-планировочные, объемные и конструктивные решения. Сдерживающими факторами, не позволившими с полной развить наиболее перспективным сторонам стилеобразующей системы модерна, выступают и черты градостроительной ситуации, в которой так и не возникает предпосылок для преодоления пространственных композиций эклектики, и заурядность планировочных решений отдельных типов общественных и жилых зданий. Но главное заключается в том, что модерн был вос-

принят уральской архитектурой на стадии уже сложившегося массового стиля. Поэтому он легко смешивается с эклектикой, архитектурные принципы которой сохраняют доминирующее положение до конца капиталистического периода.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Государственный архив Челябинской обл. (ГАЧО). Ф. И.-3. Оп. 1. Д. 129. Л. 1.

² См.: Терехин А. С. Пермь: Очерк архитектуры. Пермь, 1980. С. 111.

³ Дом П. М. Костерина построен предположительно в 1911 г. по проекту городского архитектора Уфы К. А. Гуськова.

⁴ Государственный архив Свердловской обл. Ф. 62. Оп. 1. Д. 255. Л. 11, 19, 23. Д. 226.

⁵ Журналы Уфимской городской думы за 1911 г. Уфа, 1914. С. 966, 974.

⁶ Государственный архив Кировской обл. Ф. 583. Оп. 525. Д. 177. Л. 17.

⁷ Памятники истории и культуры Пермской области. Пермь, 1976. С. 86.

⁸ ГАЧО. Ф. И.-3. Оп. 1. Д. 1098. Л. 213.

⁹ Там же. Д. 1129. Л. 1.

В. А. ЧЕРЕПОВ,
Уральский университет
С. В. ЧЕРЕПОВ
Уральское отделение АН СССР

Образ рабочего в изобразительном искусстве Урала XIX — начала XX в.

Тема изображения рабочего класса в искусстве представляется хорошо изученной. В формировании и утверждении ее в русском изобразительном искусстве заметное место занимает Урал. Изображение рабочих появляется здесь значительно раньше, чем в творчестве художников центральной России. Еще в середине 30-х гг. XIX в. нижнетагильский художник П. Худояров написал картину «Листобойный цех» — правдивый рассказ о труде крепостных рабочих горнозаводского Урала. Детально анализируя эту картину, Б. В. Павловский отмечает, что «Листобойный цех» — не интерьер с жанровым мотивом, а самостоятельная жанровая картина¹. С этим нельзя не согласиться. Достаточно сравнить картину П. Худоярова с произведениями В. Е. Раева, созданными на Урале в эти же годы. В картине П. Худоярова многое противоречит традиционному построению композиций, выполненных в жанре интерьера. Многочисленные фигуры на переднем плане написаны крупно, художник располагает их живописными группами, нередко не считаясь с условиями реального технологического процесса. Груп-

пы рабочих, акцентированные яркими пятнами раскаленных листов металла, отличаются слаженностью и особой пластической раскованностью, естественностью движений и поз. Внутреннее состояние рабочих здесь как бы сливается с их профессиональной мастеровитостью в некую гармонию. Но она нарушается, как только взгляд падает на центральную группу картины, где изображены рабочий-укладчик и мастер. В противопоставлении «неудобной» позы словно замершего укладчика, снизу вверх смотрящего на своего начальника, фигуре любующегося собой мастера художник вплотную подходит к социальной проблематике — к взаимоотношениям, основанным на крепостной зависимости, которые и определяют рабское поведение рабочего в данном случае. Б. В. Павловский отметил, что П. Худояров «...в силу исторических условий развития русского искусства в тот период, в силу своего положения крепостного художника, не мог подняться до высот социального обличения»², но в то же время он не мог и обойти существующее неравенство, что, по мысли исследователя, уже само по себе весьма примечательно.

Не оспаривая этот вполне обоснованный тезис, следует обратить внимание на то, что центральному сюжету художник противопоставляет четкий и сглаженный ритм работы десятков людей, которыми он откровенно любит. Осуждая раболепие, а вместе с ним и ту систему, в которой оно выглядит естественным, художник, на наш взгляд, рассматривает людей, изображенных в процессе труда, как бы с двух точек зрения: как крепостной, т.е. изнутри той среды, к которой он тоже принадлежит, и как человек, благодаря своему таланту внутренне свободный, способный со стороны осудить то, что, по выражению В. И. Ленина, было порождено веками рабского труда. В этом нельзя не увидеть своеобразного социального протеста художника. Худояров сумел создать глубокую по социальной выразительности картину о труде рабочих, намного опередив в этом плане творческое мышление художников центральной России³. Этому немало способствовали исторически сложившиеся особенности горнозаводской промышленности Урала, которая, по словам В. И. Ленина, сообщала его экономике, укладу жизни и социальной психологии рабочих «совершенно особый отпечаток»⁴. Высокая концентрация производства в отдельных районах создавала здесь предпосылки для формирования пролетарской психологии, и прежде всего таких ее элементов, как чувство достоинства и коллективизма.

Искусство Урала XVII—XIX вв. развивалось преимущественно в декоративно-прикладных формах, связанных с промышленным производством. Профессиональных художников, работающих в станковом искусстве, здесь практически не было, а художники, приезжавшие на Урал, бывая в горячих цехах, замечали лишь романтические эффекты. Интересно, что даже

уроженцы Урала, переселившиеся в центральную Россию, став профессиональными живописцами, теряли интерес к тому, что волновало их на родине. Сын П. П. Худоярова В. П. Худояров, получив первоначальные навыки под руководством отца, в 1849 г. написал пейзаж «Медный рудник», оживленный сценами труда, несомненно увиденными в жизни. Поступив в Академию художеств и будучи связанным с демократически настроенной молодежью столицы, он не возвращался больше к теме жизни заводских рабочих⁵. То же самое произошло и с его сверстником А. И. Корзухиным, уроженцем Екатеринбурга. Образ рабочего — промывальщика золота первой половины XIX в., запечатленный в портрете отца художника, написанном Корзухиным еще в юности, остался единственным достоверным образом рабочего в его творчестве.

Первооткрыватель рабочей темы в русском изобразительном искусстве, Н. А. Ярошенко в 1880—1890-е гг. приезжал на Урал. Сохранились упоминания об этюдах и рисунках, выполненных художником в этой поездке. В одном из рисунков он изобразил группу рабочих-горняков в затопленной водой шахте. «Рабочие (взрослые и подростки) стоят в воде, освещенные тускло горячей шахтерской лампой. Один из рабочих старик — молитвенно сложил руки, другой — молодой — стиснул кулаки»⁶. Подобная сцена вполне реальна. В Богословском горном округе, где предположительно побывал художник, на заводах, рудниках и золотых приисках условия труда были крайне тяжелыми, применение детского труда, несмотря на некоторые ограничения, предусмотренные законом от 1 июня 1882 г., было явлением обычным, в том числе на подземных и горных работах⁷. Здесь, на Урале, вероятно, были написаны этюды «В ожидании обеда» и «Золотоискатель», упоминающиеся в литературе в связи с посмертной выставкой художника⁸.

Ученик и близкий друг Н. А. Ярошенко Н. А. Касаткин в июне — июле 1898 г. также совершил поездку на Урал. Наряду с зарисовками уральской природы и заводских поселков сохранилось три работы с изображением рабочих: «Чусовской завод. Стальная полоса», «Вагранщик» и «Уральский рабочий (Портрет старика)»⁹. Все они датированы 1899 годом. По-видимому, художник писал их уже после возвращения в Москву, начиная работать над задуманной картиной. Но работа по какой-то причине не была завершена. Возможно, Н. А. Касаткин не встретил на Урале того подлинного героя, которого он увидел среди шахтеров Донбасса, так как классовое сознание уральского пролетариата развивалось медленнее, чем сознание рабочих металлургических предприятий и шахт юга России. Объективно промышленное производство Урала в этот период развивалось вширь, изменялась структура пролетариата, но в устоявшихся специфических условиях горнозаводской промышленности это мало отражалось на психологии рабочего. Реши-

тельный перелом в ней произошел накануне и в годы первой русской революции.

Другие художники, побывавшие на Урале в конце XIX—начале XX в. (И. И. Шишкин, А. М. Васнецов, А. Е. Маковский), писали преимущественно пейзажи. Да и местные художники-уральцы, число которых к этому времени стало значи-



Рис. 1

тельным, далеко не всегда вглядывались в жизнь заводских рабочих. Тем более интересны сегодня немногочисленные рисунки и живописные произведения уральского художника-самородка С. И. Яковлева, в которых отражена жизнь рабочих в пореформенный период¹⁰.

В своих рисунках С. И. Яковлев изображал городской быт, типы городских жителей. Значительное место в его графике занимают образы мастеровых и рабочих. В первых рисунках, созданных в 1888—1891 гг., еще не всегда чувствуется принадлежность его героев к рабочему классу. Кузнец у наковальни с заготовкой подковы, кузнец у горна со щипцами скорее всего мастеровые-ремеслен-

ники. Несомненный интерес представляет рисунок рабочего с гаечным ключом в руке, вероятно машиниста паровых машин, которые тогда широко входили в промышленное производство (рис. 1). Рабочий изображен в профиль, он в картузе, в длинной, свободно спадающей с плеч блузе, в левой руке он держит большой гаечный ключ, в правой — папиросу («козью ножку»). Многие рисунки С. И. Яковлева конца 80 — начала 90-х гг., изображающие рабочих, посвящены, по-видимому, поиску типического, характерного для той или иной профессии: «Плотник с пилой», «Плотник с топором», «Рабочий, тянущий веревку» (рис. 2), «Рабочий с багром» (рис. 3). К этому же времени относится сюжетный рисунок «Каменоломня». Под большим навесом среди скал и камней изображены семеро рабочих. Все они заняты привычным делом: одни разбивают с помощью железного клина и кувалды мощную глыбу камня, другие носят камень на носилках, вдаль мелькают кувалды и кайло. Беглый, эскизный характер исполнения рисунка позволяет предположить, что он выполнен с натуры.



Рис. 2

Во второй половине XIX в. для Урала привычной была фигура старателя. На добыче золота и платины к концу XIX в. было занято более 47 000 рабочих¹¹. Образ старателя довольно часто встречается в рисунках С. И. Яковлева. В одном из них

(рис. 4) прямо на зрителя движется заросший бородой сурового вида человек, одетый в армяк, подпоясанный кушаком, в тяжелых сапогах и шапке. При нем весь немудреный старательский инструмент: лопата, совок, каелка, засунутая за кушак. В облике старателя угадывается привычка к большим переходам, одинокой и суровой жизни.

В другом рисунке старатель изображен у колодца примитивной шахты, но и в нем узнаются типические черты — неторопливость и обстоятельность, привычка терпеть невзгоды, которые сопровождают старателя на протяжении всей жизни. За десятки лет образ старателя, промывальщика золота, практически не менялся. В «Портрете отца» А. И. Корзухина и в рисунках С. И. Яковлева можно увидеть много общего, хотя произведения принадлежат разным художникам, разному времени, и в одном случае это портрет конкретного человека, а в другом — образ-тип.



Рис. 3

С. И. Яковлев хорошо знал Урал. Из своих поездок он привозил немало этюдов и рисунков, изображающих рудники и прииски. На первой выставке художественного отдела Уральского общества любителей естествознания (УОЛЕ) в 1902 г. было представлено десять его произведений с сюжетами из горнозаводской жизни: «Платиновый прииск на реке «Ис», «Вечер около Ключевского медного рудника», «Платинопромывальная фабрика на Артельном прииске», «Перевозка железной руды с рудника» и др.¹²



Рис. 4

Интерес к труду горнозаводских рабочих проявился и в творчестве екатеринбургского художника Л. Н. Жукова. На той же выставке экспонировалась его картина «Прокатная фабрика на железодобывающем заводе». В каталоге выставки было отмечено, что картина скомпонована из этюдов, написанных на разных заводах¹³.

Революция 1905—1907 гг. дала толчок развитию русского реалистического искусства и новый материал для осмысления роли рабочего класса в жизни общества. Расстрел мирной демонстрации 9 января 1905 г. в Петербурге, запечатленный во многих живописных и графических произведениях, положил начало широкому воплощению в искусстве темы борьбы пролетариата. В провинциях России эта тема нашла отражение прежде всего в журнальной политической графике.

С. И. Яковлев был не только свидетелем революционных со-

бытий на Урале, но и активным участником демократического движения. Он стал одним из инициаторов издания в Екатеринбурге в 1906 г. революционно-демократического журнала «Гном» и на первых порах был главным его художником. Наряду с сатирическими рисунками, направленными против самодержавия, правящей клики, реакционного духовенства, буржуазии, в «Гноме» и других сатирических журналах Урала публикуются рисунки с изображением рабочих, образы которых противопоставлены силам реакции. На одном из таких рисунков, опубликованном в первой книге журнала, рабочие, вооруженные палками, лопатами, изгоняют с предприятия управляющего (рис. 5. Чествование управляющих заводами на Урале после 17 октября 1905 г.).



Рис. 5

Заплывший жиром чиновник испуганно и неуклюже бежит от возмущенной толпы. Группа рабочих дружно и решительно насаждает на него. Мелькают палки, один из рабочих подталкивает управляющего лопатой, другой озорно смеется, подкатывая деревянную тачку. Рисунок опубликован без указания автора, но по характеру композиционного решения, линий, штриховки он, несомненно, принадлежит С. И. Яковлеву. Рисунок другого художника, опубликованный в двенадцатом номере журнала и подписанный псевдонимом «Пуля», связан с конкретным фактом изгнания рабочими с территории Верх-Исетского завода механика Балакина, которого народ возненавидел за грубость. В пятнадцатом номере представлен графический репортаж неизвестного художника о митинге на екатеринбургском заводе Ятеса: на рисунке изображены рабочие, слушающие оратора. Эти рисунки показывают, какой сдвиг произошел в общественном сознании, в оценке революционной роли рабочего класса. Выступления рабочих стихийны, но их единодушие и решительность, подчеркнутые авторами работ, не могут не поражать. Однако в большинстве рисунков, опубликованных в уральских сатирических журналах, рабочие представлены как угнетенная и бесправная масса. Таковы рисунки «Обыск у пролетария» И. Д. Шадра (И. Д. Иванова, в то время ученика Екатеринбургской художественно-промышленной школы)¹⁴ и «Искоренение крамолы на заводе Пименова управляющим г. Трофимовым» Н. А. Розанова, выступавшего под псевдонимом «Нагайка»¹⁵, и др.

В годы первой русской революции передовую общественную мысль все больше интересовал вопрос, связанный с определением путей развития страны. Если для революционеров-больше-

74

виков ответ на этот вопрос был ясен, то широкие массы трудящихся и демократическая интеллигенция в подавляющем большинстве имели о нем весьма смутное представление. Но идеи большевиков активно проникали в массы и находили своеобразное отражение в искусстве. На Урале этот процесс наиболее яркое освещение нашел в творчестве оренбургского художника,

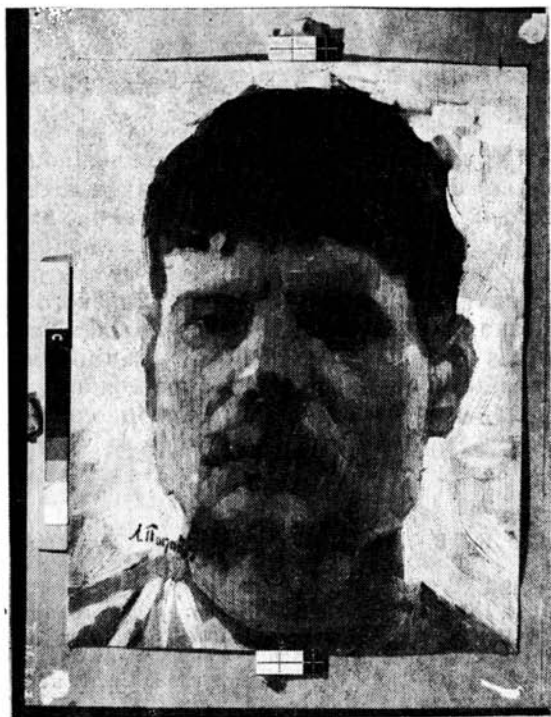


Рис. 6

члена Товарищества передвижных художественных выставок Лукиана Попова. Его искусство широко освещено в специальной литературе¹⁶. Отметим лишь, что в таких картинах, как «К закату. Агитатор», «Вставай, подымайся» художник пытается раскрыть тему союза рабочего класса с крестьянством, роли рабочего класса в идейном воспитании крестьян.

В эти же годы Л. В. Попов работает над третьим полотном, посвященным революции, — «На митинге». Опираясь на традиции передвижников, Л. В. Попов, задумал картину как «хорошую». Сохранившиеся этюды к ней показывают, что в постижении образа рабочего художник сделал значительный шаг вперед. Так, в этюде с изображением в фас головы рабочего — участника митинга, слушающего выступление оратора (рис. 6),

представлен достаточно сложный, противоречивый в движении своих мыслей характер, образ пробуждающегося, развивающегося революционного сознания.

В. И. Ленин, характеризуя первую русскую революцию, отмечал, что она «...глубоко взрыхлила почву, выкорчевала вековые предрассудки, пробудила к политической жизни, к политической борьбе миллионы рабочих и десятки миллионов крестьян...»¹⁷. Этот процесс сумел почувствовать и оценить Л. В. Попов. Картина, к сожалению, осталась незавершенной. Ранняя смерть оборвала творческий путь талантливого живописца, который мог стать певцом уральского пролетариата в изобразительном искусстве.

Искусство Урала в последнее предреволюционное десятилетие не сделало сколько-нибудь заметных шагов в развитии темы рабочего класса. Значительный скачок произошел уже после Октябрьской социалистической революции. Но можно смело сказать, что уральские художники пусть неравнозначно, но последовательно освещали историю уральского пролетариата на разных этапах: от его зарождения в условиях крепостничества до вступления в революционную борьбу с царизмом и капитализмом, от первых признаков формирования пролетарского сознания до овладения передовыми революционными идеями.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Павловский Б. В. Крепостные художники Худояровы. Свердловск, 1963. С. 20.

² Там же. С. 21.

³ Картина П. Худоярова, широко известная благодаря исследованиям уральских искусствоведов Н. Н. Серебrenникова и Б. В. Павловского, практически не упоминается в больших обобщающих трудах, даже специально посвященных теме рабочего класса в изобразительном искусстве. См.: Николаева Е. В. Искусство и рабочий класс. Л., 1983.

⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 416.

⁵ См.: Павловский Б. В. Крепостные художники Худояровы. С. 36—44.

⁶ Секлюцкий В. Мы ищем картины Ярошенко // Урал. следопыт. 1971. № 12. С. 43—49; Бехтерев Л. И. Поиски наследства. Ставрополь, 1983. С. 41.

⁷ Государственный архив Свердловской обл. (ГАСО). Ф. 24. Оп. 19. Д. 1230. Л. 462 (подсчеты авторов).

⁸ См.: Секлюцкий В. Мы ищем картины Ярошенко. Местонахождение упомянутых работ Н. А. Ярошенко неизвестно.

⁹ Этюды «Чусовской завод. Стальная полоса» и «Вагранщик» находятся в Музее революции СССР в Москве. Этюд «Уральский рабочий» («Портрет старика») — в Куйбышевском художественном музее. См.: Ситник К. А. Н. А. Касаткин: Жизнь и творчество. М., 1955. С. 154—155, 163, 166, 169.

¹⁰ Яковлев Сергей Иванович (1862—1930) профессионального художественного образования не имел, жил в Екатеринбурге, служил наблюдателем в магнитометеорологической обсерватории. Путем самообразования и упорного труда овладел мастерством рисунка, живописи и скульптуры. Его произведения хранятся в Свердловском государственном историко-революционном музее, Объединенном музее писателей Урала им. Д. Н. Мамина-Сибиряка. В Государственном архиве Свердловской области находится более

двухсот рисунков Яковлева, относящихся к 1888—1891 гг. (ГАСО. Ф. 136. Оп. 1. Д. 95). Обращает на себя внимание сходство образов рабочих в рисунках С. И. Яковлева и «Уральских рассказах» и очерках из уральской жизни Д. Н. Мамина-Сибиряка. С. И. Яковлев хорошо знал и любил произведения известного писателя-уральца, многие рисунки Яковлева созданы по мотивам его рассказов. Не случайно И. А. Дергачев, готовя к изданию сборник рассказов Д. Н. Мамина-Сибиряка, использовал для него рисунки Яковлева. (См.: Мамин-Сибиряк Д. Н. Зимовье на Студеной: Рассказы и очерки / Послесловие И. А. Дергачева; Ил. С. И. Яковлева. Свердловск, 1978).

¹¹ ГАСО. Ф. 24. Оп. 16. Д. 1020. Л. 2 об.

¹² См.: Каталог художественного отдела музея Уральского общества любителей естествознания и устроенной обществом с 23 декабря 1901 г. по 14 января 1902 г. выставки художественных произведений // Записки УОЛЕ. Екатеринбург, 1902. Т. 23. С. 11—13.

¹³ Там же, С. 9.

¹⁴ Гном. 1906. № 11.

¹⁵ Кобылка. 1906. № 26.

¹⁶ См.: Рогинская Ф. С. Лукиан Васильевич Попов (1873—1914). Л., 1961.

¹⁷ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 30. С. 309.

И. З. ЗАРИНСКАЯ
Уральский филиал ВНИИ технической эстетики

Народная культура и предметный мир уральских рабочих

Поиск путей формирования жилой предметной среды, отвечающей требованиям социалистического образа жизни, определяет в настоящее время деятельность различных специалистов. Сейчас уже ясно, что успешным может быть только такое ее преобразование, которое ассимилирует черты народных обычаев. Историко-искусствоведческие реконструкции форм развития народной культуры приобретают в этой связи особую актуальность. До недавнего времени понятие народной культуры связывалось с представлением об «этнографической» культуре деревни. Но размах урбанизации сделал необходимым рассмотрение эволюции и городской, рабочей культуры. Богатейший материал для этого представляет Урал — один из наиболее урбанизированных регионов СССР.

Формирование основ культуры уральских рабочих связано с кристаллизацией их особого промежуточного полурабочего, полукрестьянского образа жизни, конституированного земельным закрепощением рабочих. Стихийная зависимость деревенского, крестьянского сознания от сил природы приводит к равноположенности знания, умения и действия в крестьянской культуре. Возникает ее важнейшее свойство — универсальность и синкретизм. Крестьянин сталкивается с узким кругом явлений, у него минимальные возможности разнообразия труда, нормы его жиз-

ни приобретают тотальный характер. Главной ценностью становится следование традициям, антиценностью — нарушение традиций и жизненного регламента.

Традиционалистское деревенское начало в культуре уральских рабочих находило поддержку не только в сельскохозяйственном труде, но и в системе религиозной жизни. Ее обеспечивали обильно расселившиеся в регионе раскольники. «Древнее благочестие» и «отцовский чин» — стародавний уклад жизни — были для них неразличимы. Наиболее характерной чертой их жизни стала строгая регламентация поведения, быта. Даже в предметный мир староверы стремились не допускать новшеств; например, в описи имущества невянского крестьянина-старовера Ефимия Битова¹, относящейся к 1889 г., нет ни одного предмета из тех, которые не упоминались бы И. Забелиным в списках и описаниях утвари и инвентаря XIV — XVIII вв.²

Гомогенному потоку жизни крестьянина горнозаводской Урал противопоставлял сложно дифференцированный поток производственной жизни рабочего, крестьянским общинным отношениям — мир взаимодействий различных социальных групп. Этот мир требовал утверждения общественного статуса, навязывал законы соревнования в скорости освоения элементов нового в жизненном укладе, т.е. образцов городской культуры. Городская жизнь и культура Урала существенно отличались от жизни и культуры городов Центральной России, специфичным и не всегда высококачественным был набор тех «новых» культурных эталонов, которые могли заимствовать рабочие. Их поставляли в основном купцы, разбогатевшие дельцы, военные чиновники, составлявшие высшее городское сословие. Специфический контингент населения Урала оформился в годы уральской «золотой лихорадки», когда к приискам со всех сторон «...потянулись цепкие и пронырливые люди, жаждавшие поживиться «от крох падающих»... тут и ревизоры, и отводчики... и безымянная тьма чиновничьей мелочи»³. Слой демократической интеллигенции, который в те времена нес образцы подлинной культуры, был здесь немногочисленен. На Урале «...со всем его бесправием, приниженностью привязанного к заводам населения отсутствовал «средний слой» людей, разночинная интеллигенция, который так характерен для капиталистического развития всех стран»⁴. Технической интеллигенции было мало, производством чаще всего управляли самоучки. Аристократии тоже не было: несмотря на то, что многие ее представители были уральскими заводоуправляющими, на Урале они не жили, дела вели через штат управляющих; мелкопоместное дворянство было разбросано по огромной территории. Все это приводило к тому, что городская культура представала перед уральскими рабочими порой только как культура нуворишей. Тем не менее это была новая культура, разрушавшая основы привычного миропорядка, и уральские рабочие оказывались перед необходимостью при-

мирения противоречивых начал — городского и деревенского, нового и традиционного. Эта ситуация вызвала постепенное вытеснение культурного смысла традиций, идущих от патриархальной деревни. Данный процесс обозначился в подходе к формированию предметно-пространственной среды народного жилища.

Наиболее общие приметы деревенских традиций отличались особой устойчивостью; «законсервированными» оказались законы пространственной организации жилищно-хозяйственного комплекса. Многие этнографы отмечают, что типичный для региона жилой комплекс — камско-вятский подтип славянского крестьянского дома (объединенная крытым покоеобразным двором система жилых и хозяйственных построек) — был распространен в XVI—XVII вв. в России повсеместно, но уже в XIX в. он остался только на Урале. Замкнутость уральского жилища исследователи объясняют и холодным климатом, и частыми нападениями беглых каторжан, а также, возможно, и древнейшими системами восточнославянской культуры, к которым, в частности, относится оппозиция «покрытого и непокрытого»: все, что покрыто и имеет верхний предел, оценивалось положительно, непокрытое — отрицательно⁵.

Структуру и предметный мир славянской избы определяло и архаичное представление о различной культурной ценности центра и периферии пространства. Принцип «опоясывающего» расположения мебели сохранялся и в домах горнозаводских рабочих вплоть до XX в., только лавки здесь заменялись угловыми и простеночными шкафами, диванами и т. п., о чем можно судить по сохранившимся судебным описям имущества⁶. Сохранялась и ценностная иерархия внутреннего пространства, разделение «чистых», досуговых, и «грязных», хозяйственных, зон, разделение «мужского» и «женского» пространства («красный угол» и «бабий кут»). Однако фактически гармония среды крестьянского жилища во многом оказалась разрушенной. Статусно-утверждающие установки, которые приобретали рабочие, вырвавшиеся из круга деревенских общинных отношений, порождали особые формы престижного потребления, стремление использовать бытовую среду в качестве средства утверждения особой социальной роли. В результате чистая половина дома становилась выставкой, средоточием «роскоши» — здесь собирались все свидетельства материальной состоятельности: горки сундуков, зеркала, расписные подносы, ковры, мишурные рыночные поделки и т. д.⁷ Хозяйственная же часть жилища не приобрела статусного значения и оказывалась иногда нерационально организованной, действительно «грязной». Ценность досуга, отдыха была выше, чем ценность хозяйственной деятельности, поскольку «количество» и «качество» досуга всегда связывалось в народном сознании с определенным социальным рангом человека.

Любопытные трансформации претерпели способы формирования «мужских» зон жилого пространства, в которых по традиции собирались предметы, имеющие наивысшую культурную значимость (в первую очередь, связанные с религиозным культом). Эти предметы, одинаковые в каждом крестьянском доме, выступали символами приобщенности к особому духовному миру. В жилище горнозаводских рабочих их стали теснить вещи, наделяемые не столько духовным, сколько социально-практическим смыслом, символизирующие не приобщенность к сообществу, а уникальность, избранность, то есть вещи редкие и труднодоступные. На Урале это были «фабрично» изготовленные предметы: самовары, медная посуда и т. д., поскольку кустарные промыслы и ремесла долгое время находились на задворках хозяйства, а бытовая продукция промышленных предприятий не имела распространения.

Среди факторов, оказавших влияние на формирование бытовой предметной среды горнозаводских рабочих, нельзя не назвать и специфические элементы культур народностей Урала (полихромные приемы декорирования из татарских интерьеров), и известные в регионе внешние атрибуты барского быта (старейшая жительница Красноуфимска В. В. Поливанова рассказывала: в начале XX в. в рабочей среде считалось, что «если занавесок много, если они яркие, значит дом богат»), и развитие народного прикладного искусства. Характеристики последнего определялись кризисом крестьянского синкретического миропонимания, о котором свидетельствовали разделение «красоты и пользы»⁸, выхолащивание смысла прежде устойчивых символических форм, лежавших в основе всех видов крестьянского творчества (замена орнаментальных мотивов жанровыми изображениями). Все это обусловило потерю ансамблевого подхода к предметному миру в том его виде, в котором он существовал в дворянской среде или в крестьянской патриархальной общине, где способы формообразования, согласования функции и конструкции вещи, ее формы и декора были почти нормативными. Происходящее нельзя расценивать только негативно. Оно во многом обусловило создание ряда высокохудожественных изделий и определило самобытную выразительность предметной среды народного жилища, послужив, например, основой появления оригинальных «имитационных» приемов работы с материалом и способов оформления интерьеров (настенные росписи, напоминающие росписи барских покоев; изделия из просечного железа, воспроизводящие чугунное литье или дерево; народные шкатулы из папье-маше и пр.). Однако «антиансамблевые» эстетические традиции, будучи порождением промежуточной, полугородской, полудеревенской культуры, в свою очередь готовили почву для ее утверждения, формы ее реализации в бытовой среде. Они оправдывали любые совмещения зрительно и функционально рассогласованных вещей, которые могли быть

вызваны к жизни социально-практическими установками. Особое состояние культуры не объясняет все своеобразие предметного мира уральских рабочих. Немаловажную роль играла специфика хозяйственно-экономического развития края. Основная масса населения была связана с заводами; в домашнем быту часто использовались отходы производства. Это способствовало распространению бытового ремесленничества, сближающегося с изобретательством. (В семье Т. В. Ворыгина в г. Полевском удалось обнаружить старинную маслобойку, к мутовке которой приделана пружина с ножным приводом, позволяющим сбивать масло нажатиями ноги на педаль, оригинальное беспружинное устройство, захлопывающее калитку). В быту горнозаводских рабочих появлялись такие изделия, как железные просечные абажуры на керосиновых лампах, железные самодельные самовары и кухонные миски, металлические решетки для веяния зерна и пр.; дома изобиловали чугунной фурнитурой: надворные чугунные решетки, кованые воротные цепи, замки, петли и т.д.⁹ В работе Е. В. Медведева есть упоминание о том, что в домашнем быту часто использовались отходы заводского производства, например, из обрезков металла делались игрушки, металлическую стружку использовали в качестве елочных украшений и украшений для божниц¹⁰. На печи одного из старых домов в Полевском сохранились остатки вделанного в ее глиняную обмазку орнамента из металлической стружки. В хозяйстве использовались те предметы, с которыми рабочие имели дело в казенном производстве, — рудные тачки, кабанные фонари. Эти атрибуты горнозаводской жизни способствовали расшатыванию крестьянских традиций жизнеустройства и ускоряли процесс изживания их исходного культурного значения.

Культурное строительство на Урале в советский период многое изменило в системе народной культуры. Однако само оно происходило в особо сложных условиях. В 1918—1919 гг. белый террор уничтожил значительную часть передовой пролетарской прослойки. Ее заменили представители безработных переселенцев и беженцев — забитых безграмотных крестьян, выходцев из деревень Поволжья и Приуралья. В этот период число неграмотных на Урале было едва ли не самым большим в стране. В годы первых пятилеток в регионе были заложены основы системы народного образования, но война прервала эту работу. Однако она же способствовала притоку на Урал и закреплению здесь эвакуированной из центра интеллигенции, которая внесла большой вклад в развитие культуры и образования, хотя исторически сложившееся отставание этой сферы еще долгое время не было преодолено.

Подобная ситуация способствовала сохранению реликтов культурных ориентаций. Особой стойкостью обладали они в малых городах и заводских (рабочих) поселках. Современная

культура типичного для Среднего Урала малого городского поселения формируется под воздействием и несколько «усредненных», запаздывающих образцов городской культуры, и стабилизированных норм жизни старожильского населения. На стыке их происходит унификация традиционной культуры. Многие ее признаки закрепляются, поскольку в малых городах и поселках, в силу их сравнительно небольших размеров и малой численности населения, не разрушены такие атрибуты деревенской жизни, как крепкие соседские и родственные связи, строгий социальный контроль. В них велик удельный вес одноэтажных домов индивидуальной застройки с приусадебным комплексом, а значит, у большей части населения не разорвана связь с землей. Немалую роль играет и определенная социально-экономическая отсталость малых городов и поселков, недостаточное развитие социально-бытовой сферы, системы учреждений культуры.

Все это обуславливает сохранение и многих традиционных приемов формирования предметно-пространственной среды. До сих пор незыблемыми оказываются глобальные структурообразующие принципы жилища: современный жилищно-хозяйственный комплекс — элемент частного сектора застройки — воспроизводит структуру народного жилища XIX в., только подсобные строения уменьшаются в количестве и размерах и меняются строительные материалы. В пространственной организации интерьеров по-прежнему звучат старославянские мотивы: современная мебель в жилых комнатах располагается по периметру; самодельные угловые и простеночные шкафчики и полки продолжают опоясывающую линию размещения типового оборудования в кухне. Сохраняется и строгая регламентация пространства, которая порой противоречит функциональному смыслу жилища: парадная, «чистая», часть дома иногда не используется даже при дефиците пространства; заметен и контраст между оборудованием досуговых и рабочих зон — с богато декорированными гостинными могут сосуществовать хозяйственные зоны, оборудованные неудобно и нецелесообразно. В интерьерах жилищ заметны отзвуки тюркской полихромии, сказывающиеся в обилии многоцветных драпировок, ковров и покрывал. Издавна сложившаяся привычка к имитационным способам обработки и декорирования бытовых предметов делает привлекательными многие бытующие сувениры-«подделки» (пластмасса и оргстекло — «под хрусталь»; сталь и алюминий — «под серебро»). Традиционные антиансамблевые эстетические взгляды можно обнаружить, например, в способах «украшения» звуковоспроизводящей аппаратуры, когда на колонки современного стереопроигрывателя, в пластическом образе которого зафиксирована связь с техномиром, помещаются вышитые салфетки, вазы и пр. Во многом подкрепленным традицией оказывается и чисто «декоративное» потребление тех предметов, в которых декоративные свойства играют лишь подчиненную роль. Напри-

мер, в парадной части жилища могут быть сосредоточены не только ковры и дорогая посуда, но и холодильник, универсальная кухонная машина, которую практически не используют, и т. д. Подобное нефункциональное потребление бытовых товаров можно рассматривать как претворение в новом социально-экономическом и культурном контексте типичных для горнозаводских рабочих приемов предъявления своего особого социального статуса.

Перечисленные парадоксальные проявления потребительской культуры не являются статистически-типичными, однако их можно назвать культурно-типичными. Видеть в них только традицию нельзя — они впрямую связаны с процессами, которые формируют в современном урбанизированном обществе феномен массовых вкусов¹¹. Однако нельзя видеть в них и случайность, не имеющую исторических корней. Исследования, проводившиеся Уральским филиалом ВНИИ технической эстетики в 1982—1986 гг., показали, что сказанное выше следует особым образом учитывать при выработке тактики проектирования новой предметно-пространственной среды, при формообразовании изделий, адресованных населению района.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. 688. Оп. 1. Д. 24. Л. 2—3 об.

² Забелин И. Домашний быт русских царей в XIV—XVII столетиях. М., 1918. Ч. 1. С. 500—790.

³ Мамин-Сибиряк Д. Н. Город Екатеринбург: Исторический очерк // Собр. соч.: В 12 т. Свердловск, 1952. Т. 12. С. 266—267.

⁴ Ленин В. И. Развитие капитализма в России // Полн. собр. соч. Т. 3. С. 488.

⁵ См.: Байбури А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С. 177.

⁶ ГАСО. Ф. 688. Оп. 1. Д. 28. Л. 5 об.

⁷ См.: Крупянская В. Ю., Полищук Н. С. Культура и быт рабочих горнозаводского Урала: конец XIX — начало XX в. М., 1971. С. 120.

⁸ См.: Барадулин В. А. Возникновение и сложение стиля уральских народных росписей XVII—XIX вв.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1977. С. 17.

⁹ ГАСО. Ф. 688. Оп. 1. Д. 10. Л. 4—5.

¹⁰ См.: Медведев Е. В. Изучение и экспонирование дооктябрьского быта фабрично-заводских рабочих. Пермь, 1925. С. 6.

¹¹ См.: Хан-Магомедов С. О. Некоторые особенности ненаправленной эстетической оценки нового в дизайне // Проблемы формирования эстетической ценности и эстетическая оценка. М., 1983. С. 56—59. (Тр. Всесоюз. НИИ техн. эстетики; Вып. 43. Сер. Техническая эстетика).

Роль педагогов в системе обучения Екатеринбургской художественно- промышленной школы

На рубеже XIX—XX вв. в России возникла сеть художественно-промышленных школ и мастерских, что было обусловлено многими причинами, в том числе кризисным положением кустарных промыслов. Не все из вновь организованных школ — а их только в ведении учебного отдела Министерства торговли и промышленности к 1913 г. насчитывалось 75¹ — обрели свое лицо. Сказались разные подходы к проблеме обучения. Вопрос, чему и как учить, был далеко не риторическим. Одни рассматривали школы как средство увеличения прибылей, предлагали давать ученикам лишь ремесленные навыки и показывать «изящные образцы». В этом случае школы превращались в придаток производства, теряли свое назначение. Но была и другая точка зрения: будущий мастер должен обладать не только высоким уровнем ремесла, но и широким художественным кругозором, быть хорошо знакомым с достижениями машинного производства. Школы, где восторжествовали эти взгляды на обучение, оказались наиболее жизнестойкими. Они не только успешно выполнили основную задачу — готовить мастеров высокой квалификации, но и заложили базу для современных художественных училищ и техникумов.

Итоги работы художественной школы реализуются в деятельности ее питомцев. Выпускники Екатеринбургской художественно-промышленной школы играли заметную роль в прикладном искусстве: П. М. Кремлев руководил камнерезной мастерской известного в Петербурге ювелира Фаберже; камнерезом работал на петербургском заводе Верфеля П. Дербышев; И. А. Семиряков основал промысел по обработке ангидрида в Кунгурском уезде Пермской губернии. Уровень подготовки был настолько значителен, что многие выпускники достигли успехов в разных видах искусства: в скульптуре — И. Д. Шадр, П. М. Таежный, Н. А. Захваткин, в живописи — И. К. Слюсарев, Н. С. Сазонов, А. А. Узких. Как могла школа в глухой провинции, принимая учеников с четырехклассным образованием и ниже, готовить высококвалифицированных специалистов? Документы, архивы, воспоминания проливают свет на данный вопрос.

Проблема обучения во все времена была и остается одной из самых животрепещущих. Однако никакие программы, никакая оснащенность учебного процесса не могут сами по себе

обеспечить успех обучения. В центре его стоит педагог. Его профессиональный уровень, широта взглядов на жизнь и будущую профессию учеников, умение учить составляют силу, способную обеспечить успех. Екатеринбургская художественно-промышленная школа быстро окрепла именно благодаря сплоченному, талантливому коллективу педагогов. Они были разными по степени подготовки: у одних за плечами Академия, у других — специальное художественно-промышленное образование, третьи обучались в индивидуальных мастерских, но все относились к своей работе творчески, и уже этим воспитывали у учеников сознательное отношение к будущей профессии. Они умело сочетали важные стороны обучения и воспитания — высокую требовательность и чуткость.

Душой и организатором Екатеринбургской художественно-промышленной школы был Михаил Федорович Каменский (1850—1922; родной брат Ф. Ф. Каменского, известного русского скульптора). Профессиональную подготовку он получил в Академии художеств, его мировоззренческие взгляды формировались под влиянием передовой общественной мысли и демократического искусства. «Каменский был в тесных отношениях дружбы с Ге,— писал В. В. Стасов,— и постоянно беседовал с ним о всех интересовавших его художественных предметах»². Дружба эта продолжалась до последних дней жизни Ге, о чем свидетельствует его переписка с М. Ф. Каменским. Их объединяло единство нравственных ценностей, убежденность в облагораживающей силе искусства, вера в творческие возможности человека. Вопреки распространенному утверждению о ленинстве русского мужика Каменский, анализируя состояние художественных промыслов Урала, отмечал: «...местный кустарь талантлив и трудолюбив, и не его вина, что изделия обесцениваются и имеют малый сбыт»³. Через Ге М. Ф. Каменский встречался со В. В. Стасовым, Л. Н. Толстым. Его отличало активное участие в общественной жизни, и прежде всего в тех сферах ее, которые связаны с эстетическим воспитанием юношества. Целями и задачами «Общества учителей рисования», одним из организаторов и руководителем которого был Каменский, стали: постановка рисования в школах всех ступеней, утверждение рисования как полноценного предмета. По приезде в Екатеринбург М. Ф. Каменский был избран членом Общества любителей изящных искусств (ЕОЛИИ), а вскоре — товарищем председателя общества. Четко определилась его общественная позиция и в дни революции 1905 г. В классах проводились митинги, в школе существовала вооруженная дружина⁴, что послужило поводом для обыска школы и квартиры директора⁵. Ученики и педагоги помещали рисунки в сатирических журналах, участвовали в демонстрациях. Сочувствие к революционно настроенной молодежи повлекло отстранение Каменского от должности и ссылку в Уральск.

Свое методическое кредо — натурная работа как основа основ развития будущего художника «плюс широкое научное развитие» и высокое ремесло — М. Ф. Каменский излагал в статьях и проводил на практике. Выступая на торжественном открытии Екатеринбургской школы, он подчеркивал: «Наибольшее внимание будет уделено на художественное развитие воспитанников... Оканчивающий школу должен уметь составить рисунок и показать технику производства более усовершенствованную... Именно в таких руководителях и нуждается больше всего художественная промышленность и в неумении их корень неуспеха нашей промышленности крупной и мелкой»⁶. А в одном из решений педагогического совета записано: «Ученикам, которые ознакомились с техникой ювелирного дела, необходимо практиковаться в работе из серебра и золота и креплению драгоценных камней исключительно с образовательной целью»⁸. Думается, такой подход, когда ученик работает в конкретных материалах будущей профессии, не потерял своей актуальности и сегодня.

Высоки были требования Каменского к личности педагога. Учитель должен профессионально владеть всеми техниками искусства, знать культуру народа и историю искусства в размерах Академии художеств, методику, историю, педагогику и дидактику, обязательно один из иностранных языков. Помимо всего, он должен «...уметь преподавать, т. е. обладать необходимыми нравственными свойствами и личными наклонностями... Все это имеет громадное значение в духовной жизни народов и их экономическом строе»⁷. Сам Каменский был примером и образцом педагога подобного плана. Строгость требований у него сочеталась с чуткостью по отношению к ученикам, ярко проявившейся в его участии в судьбе И. Иванова, будущего скульптора Шадра⁹.

Не менее интересной фигурой в Екатеринбургской школе был Вячеслав Петрович Рупини (1874—1941), сменивший Каменского на посту директора. Он с отличием окончил училище Штиглица, показав особые успехи в графике, курс которой прошел в мастерской В. В. Матэ в оформлении труда Стасова «История книги «Византийские эмали А. В. Звенигородского» (СПб., 1898).

По рекомендации А. П. Боголюбова Рупини в 1894 г. назначается директором Боголюбского рисовального училища и Радищевского музея в Саратове. Занимая столь ответственные посты, он сумел немало сделать для училища. С 1906 по 1913 г. В. П. Рупини был директором Екатеринбургской художественной школы. Он поощрял стремление молодежи к творческой самостоятельности, в школе было создано «Общество молодых художников», целью которого стали «совместные занятия в свободное время живописью и рисунком»¹¹.

Художник-педагог Александр Никитич Парамонов (1874 —

1949) проявил недюжинные способности еще в годы учебы в училище Штиглица. «Парамонов шел одним из первых учеников,— вспоминает его товарищ по училищу Иван Павлов,— как по рисунку, так и по живописи и композиции, он быстро закончил школу с поездкой за границу»¹². Парамонов многое взял у своих учителей. У Матэ — высокую культуру рисунка и современную технику гравюры. Учеба у В. Е. Савинского, последовательно проводившего чистяковскую систему, помогла развиться таланту Парамонова-педагога. Важную роль в судьбе художника сыграла работа в 1897 г. под руководством академика В. В. Суслова при изучении и реставрации фресок новгородских церквей Спаса на Нередице, на Волотовском поле и Софии Новгородской. Парамонову близки были мысли Суслова о древнерусской культуре: «Во вкусе нашего народа лежит много здравого смысла, серьезности, монументальности, своеобразного уклада пропорций, контрастов... строгости орнамента и его размещения... В народном искусстве нет бессмысленного разгула и мишуры»¹³. Через три года А. Н. Парамонов в составе археологической экспедиции академика П. П. Покрышкина делает обмеры, зарисовки и акварели с архитектурного комплекса Шахи-Зинда в Самарканде. В дневниках Парамонова часто встречаются восторженные отзывы о народном искусстве: «Любовь к мощи, декоративности, простоте, выразительности и вместе с тем мягкой интимности и тонкости вкуса русского народного искусства остались во мне на всю жизнь»¹⁴. Восхищение народным искусством он передавал ученикам. Нередко они все вместе уходили на базары, где зарисовывали орнаменты народной домотканой одежды, узоры на расписных дугах, саях, туесках и другой утвари. Для системы обучения в художественно-промышленной школе это было важно. Памятны были ученикам лекции А. Н. Парамонова по истории искусства. Он излагал их не как «ученый искусствовед», а как художник, который рассматривает все виды профессионального и народного искусства в их взаимосвязи и видит в истории искусства «историю чувств человеческих, выраженную изобразительным искусством», «историю сердца человечества, историю самых светлых глубин души данного народа»¹⁵. Эти лекции как бы продолжались во время поездок Парамонова вместе с учащимися по древнерусским городам.

Требовательность Парамонов умел сочетать с удивительно человеческим отношением к своим воспитанникам. Многие страницы его дневников заполнены заметками, в которых звучат и гордость за «таланты из народа», и боль за несостоявшиеся судьбы. А. Н. Парамонов делал многое, чтобы облегчить жизнь талантливым самородкам. «Все, что было во мне лучшего отдавать, я отдаю — этой милой демократической молодежи, детям из народа, которых люблю»¹⁶. Эти качества художник пронес через всю жизнь. «Художник-труженик, Парамонов был ис-

ключительно искренним и сердечным человеком, человеком большой скромности. Он был художник чистого!»¹⁷

В 1904 г. по приглашению М. Ф. Каменского приезжает в Екатеринбург Теодор Эдуардович Залькалн (1876—1972), будущий основатель латышской скульптурной школы, Народный художник СССР, действительный член Академии художеств, Герой Социалистического Труда. Приезд педагога, получившего образование в училище Штиглица у В. Е. Савинского, А. Н. Новоскольцева, М. Ф. Каменского, проходившего курс графики в мастерской В. В. Матэ, а после окончания учебы около года работавшего под руководством Бурделя в мастерской Родена, не мог не оживить Екатеринбургскую школу. Залькалн преподавал рисунок, лепку и проекционное черчение. Успешно работая в области портрета, анималистического жанра, медальерного и монументального искусства, он в совершенстве владел многими материалами: бронзой, мрамором, гранитом, керамикой, фарфором, что важно для преподавателя художественно-промышленной школы. В учебных постановках Залькалн стремился привить сознательное отношение к пластическому анализу натуры, требовал постоянной тренировки в быстром набросочном рисунке, развивающем глазомер и видение целого, поощрял самостоятельность, вовлекал учеников в творческий процесс, расширяя при этом рамки школьных требований. Он тонко чувствовал в неумелых упражнениях природную одаренность и стремился деликатно разбудить в каждом «свои» черты. И. Д. Шадр вспоминал: «Метод Гринберга¹⁸ заключался в том, что он держал учеников на некотором расстоянии от себя. Никогда не лепил в нашем присутствии, никто не видел его работ»¹⁹. Постановку ученики подбирали по своему вкусу, он следил за лепкой, сравнивал ее с моделью, объяснял ошибки, часто говорил: «Строже. Проще. Чище»²⁰. В одной из рецензий на школьную выставку отмечалось, что в классе Гринберга «чувствуется развитие вкуса, а не рука педагога»²¹.

Тесная связь обучения и творчества просматривается и в методических требованиях Владимира Алексеевича Алмазова (1877—?)²², близких методике Залькална. Его девиз в рисунке — «не мазать», «не затирать», «строить». Он практиковал и кратковременные наброски с живой натуры, чаще с животных и птиц. На занятиях лепкой приучал анализировать построение большой формы. Стремясь воспитывать творческую активность, он привлекал своих воспитанников к созданию больших творческих произведений²³. Из его учеников вышло немало скульпторов²⁴. Авторитет В. А. Алмазова укрепляло его активное участие в общественной жизни: он был делегатом Всероссийского съезда художников в 1912 г.

Художник-педагог Василий Васильевич Коновалов (1863—1908)²⁵ был одним из многих периферийных художников, в произведениях которых нашла отражение жгучая тема времени —

судьба «маленького человека»²⁶. Какое влияние мог оказать живописец-жанрист на систему обучения в художественно-промышленной школе? Обучая предмету живописи на натурных постановках, пленэрных работах, Коновалов развивал умение внимательно всматриваться в окружающую жизнь. Силу воспитательного воздействия произведений педагога, близких и понятных ученикам, выходцам из «маленьких людей», дополняло еще и то, что Коновалов воспринимал судьбу воспитанников как свою собственную и делал все возможное, чтобы помочь постижению ими исцеляющей силы искусства. Отсюда — контакт между учениками и учителем, столь важный в процессе обучения. «Все мы, саратовцы, у него учились,— вспоминает скульптор А. Т. Матвеев.— Коновалов в совершенстве владел преподавательским методом П. П. Чистякова, да и сам был человеком темпераментный, способный воодушевить молодежь»²⁷. Не случайно из учеников Коновалова сформировались столь разные художники²⁸. В статье, посвященной памяти учителя, отмечалось: «Лучшего преподавателя рисунка и живописи у нас не было и нет; среди местных художественных сил не было у нас более крупного художника»²⁹. В Екатеринбурге Коновалов преподавал недолго, всего два года, однако его уроки способствовали утверждению живописи как полноправного предмета в художественно-промышленной школе.

Размеры статьи не позволяют осветить деятельность других педагогов³⁰, прежде всего мастеров прикладного искусства, работавших в Екатеринбургской художественно-промышленной школе. Однако изложенное дает основание для ряда выводов. Во-первых, «паломничество» художников на педагогическую работу в глухие провинции — примечательный факт времени, свидетельствующий о высоком гражданском самосознании художественной интеллигенции России начала XX в., ибо ею двигали не материальные, корыстные цели, а желание распространить среди широких народных слоев образование, культуру. Во-вторых, в провинциях, в том числе в Екатеринбурге, получили развитие лучшие принципы русской художественной школы, творчески переосмысленные с учетом местных условий: система П. П. Чистякова в методике А. Н. Парамонова и В. П. Руппини; методы «реформированной» Академии художеств, когда учеба непосредственно связывалась с творчеством, в требованиях В. А. Алмазова и В. В. Коновалова; чертами русской демократической эстетики была пронизана деятельность М. Ф. Каменского; наконец, с Залькальном пришли новое восприятие мира, новые методы пластического решения. В-третьих, — и это, пожалуй, главное — ярко раскрылась ведущая роль педагога в учебном процессе. Обучая ремеслу, педагоги развивали профессиональные способности ученика, своим творчеством, отношением к острым проблемам времени, активностью в общественной жизни воспитывали гражданские качества. Эффективность вос-

питания покоилась на обоюдном взаимопонимании учителя и ученика. Все это развивало полет фантазии, порождало стремление к поиску, т. е. формировало качества, которые должны лежать в основе всей системы обучения и воспитания. Изучение деятельности художников-педагогов прошлого, критическое осмысление ее может дать немало полезного практике наших дней.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Центральный государственный исторический архив СССР (ЦГИА). Ф. 25. Оп. 5. Д. 341. Л. 332—335.

² Н. Н. Ге: Его жизнь, произведения и переписка / Сост. В. В. Стасов. М., 1905. С. 94.

³ Урал. жизнь. 1902. 8 дек.

⁴ ЦГИА. Ф. 25. Оп. 4. Д. 486. Л. 150.

⁵ См.: Урал. 1906. 26 янв.

⁶ Урал. жизнь. 1902. 8 дек.

⁷ Вестн. учителей рисования. 1902. № 6. С. 90.

⁸ ЦГИА. Ф. 790. Оп. 1. Д. 328. Л. 56.

⁹ См.: Колпинский Ю. И. Д. Шадр. М., 1954; И. Д. Шадр: Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульптуре. М., 1978.

¹⁰ Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Отд. рукописей. Арх. В. В. Стасова. № 291. Л. 24.

¹¹ См.: Урал. край. 1911. 23 сент.

¹² Павлов И. Жизнь русского гравера. М., 1963. С. 86.

¹³ Суслов А. В., Славина Т. А. Владимир Суслов. М.; Л., 1978. С. 80.

¹⁴ Дневники // Личный арх. А. Н. Парамонова. Хранятся в семье художника.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Шамаринов Д. Памяти художника: Стеногр., 14 сент. 1955 г. // Личный арх. А. Н. Парамонова.

¹⁸ Т. Э. Залькалн в России жил под фамилией Гринберг (немецкий перевод фамилии Залькалн).

¹⁹ Хотя Т. Э. Залькалн активно работал творчески: скульптурные портреты А. Арнольдова, В. Арнольдовой, С. Клер и др. были исполнены в Екатеринбурге.

²⁰ И. Д. Шадр: Литературное наследие... С. 64.

²¹ Урал. жизнь. 1907. 22 мая.

²² В. А. Алмазов окончил скульптурную мастерскую Строгановского центрального художественно-промышленного училища. Преподавал в его филиале в Сергиевском посаде, потом в Москве. С 1904 по 1908 г. заведовал камнерезной школой-мастерской в селе Мраморском на Урале, затем вел лепку, рисунок и стилизацию в Екатеринбургской художественно-промышленной школе.

²³ В 1912—1913 гг. В. А. Алмазов с учениками Н. Захваткиным и А. Узких работал над конкурсным проектом памятника Минину и Пожарскому. Работу прервала начавшаяся первая мировая война. Модель погибла. Алмазов сам активно работал творчески: портреты В. Г. Белинского, Д. Н. Мамина-Сибиряка, Ф. М. Решетникова и сегодня украшают фасад областной детской библиотеки в Свердловске. Он участвовал в скульптурном оформлении театра оперы и балета в Екатеринбурге, сада общественного собрания (позднее сада Вайнера). В этих работах принимали участие и воспитанники художественной школы.

²⁴ Н. Захваткин, И. Алексеевский, П. Грамолин, Г. Н. Баландин.

²⁵ В. В. Коновалов окончил Академию художеств в 1882 г. со званием неклассного художника. В 1890 г. за картину «Уснули» получил звание

художника III степени. Участвовал в выставках передвижников. С 1898 г. преподавал в Боголюбовском рисовальном училище в Саратове, а с 1906 г. — в Екатеринбургской художественно-промышленной школе.

²⁶ «Нашли», «Печальные вести», «До вскрытия», «Хлысты» и др.

²⁷ Бассехес А. И. А. Т. Матвеев. М., 1960. С. 7.

²⁸ Кроме А. Т. Матвеева, учениками В. В. Коновалова в Саратове были: В. Э. Борисов-Мусатов, П. В. Кузнецов, П. С. Уткин, В. А. Милашевский и др.

²⁹ Россов Н. Памяти В. В. Коновалова // Сарат. листок. 1908. 30 марта.

³⁰ В школе преподавали: ученик И. Е. Репина по Академии художеств Н. А. Вьюнов, выпускники училища Штиглица В. Ф. Ульянов, А. А. Арнольдов и др.

А. Г. ЯНБУХТИНА

Башкирское объединение художественных промыслов «Агидель»

Художники И. С. и Н. Я. Ефимовы в Башкирии и о Башкирии

В истории русского и советского искусства особое место занимают художники Иван Семенович Ефимов (1878—1959) и Нина Яковлевна Симонович-Ефимова (1877—1948). В их творческом наследии, в насыщенной биографии есть интересные страницы, связанные с прикосновением Ефимовых к культуре Урала и прежде всего Башкирии. Освещение их и дает предлагаемая публикация.

В какой бы области ни работали Ефимовы, важным источником их творчества оставалось народное искусство — русское и восточное. В записях И. С. Ефимова читаем: «Что такое народное искусство? Это прямо от бога через природу. По прямому проводу» (1946). «Изучение народного искусства дисциплинирует мысль композитора (источник, живая вода). Конечно, это не надо понимать как буквальное пересаживание чужого орнамента в чуждую ему социально-экономическую среду. Но прикосновение к исконно мощным источникам восточного орнамента, который не будет преувеличением назвать источником вдохновения орнаменталистов всего мира, — живительно» (1934) ¹.

Потребность прикосновения к «живительному источнику» дважды приводила И. С. Ефимова в начале 30-х гг. в Башкирию. В те годы в Москве был создан Центральный музей народоведения, который проводил экспедиционную работу по сбору этнографического материала на территории РСФСР. И. С. Ефимов участвовал в качестве художника в составе экспедиций, направленных в Башкирию и Удмуртию. Полевые работы проводились в Бурзянском и Абзелиловском районах Башкирии, т. е. в горно-лесной части, где до сих пор сохранились черты тради-

ционной культуры прошлого. Руководил ими этнограф М. Т. Маркелов (1899—1940) — большой друг Ефимовых. В одной из этих экспедиций в 1932 г. приняла участие Н. Я. Симонович-Ефимова, в 1932—1933 гг. работавшая в музее художником-оформителем. Материалы поездки, многие из которых сохранились до настоящего времени, производят огромное впечатление: более двух сотен зарисовок — акварельных, перовых, карандашных, — живописные холсты, интересные дневниковые записи, письма. Часть зарисовок хранится в Эрмитаже, другая — в семье художника, третья — в собрании Вологодской картинной галереи, включая замечательный живописный холст «Башкирка у источника» (1932)³ и рисунок «Башкир играет на курае»⁴ работы Симонович-Ефимовой. Выполненный тушью и пастелью, подсвеченный коричневым карандашом, рисунок сделан бегло, энергично, скупыми движениями кисти, с желанием схватить только самую суть, что придает ему особую выразительность и остроту. Вероятно, об этом рисунке (или его варианте) сообщает Нина Яковлевна в одном из писем из экспедиции: «В день отъезда уже все мысли были о поездке — прибегает Иван Семенович, сияет — поймал курайсе (играющий на дудочке человек) и «велит» мне его рисовать и слушать! Я разозлилась, но делать нечего... уж поплетусь. Играл он действительно божественно. Дудка — просто ствол дудки (что растет) и в ней четыре дырочки. А звуки — пастораль, чистейшая в мире. Я думала, Бетховен умер бы от восхищения! И рядом с чистой мелодией и простой, как классика, — басовый звук аккомпанирует, откуда — неизвестно. Кажется, звук прямо из него (как у чревоушателя), и еще третий звук как шелест ветра. Диво. Конечно, я его нарисовала, интересно» (сентябрь 1932 г.)⁵.

Во время путешествия по Башкирии Ефимовы были покорежены богатством и красотой природы края, его культурой, нравственной чистотой, приветливостью и гостеприимством башкир. В 1932 г., вернувшись из экспедиции, И. С. Ефимов выступил перед московскими художниками на одном из собраний: «...я считаю необыкновенно интересным работать над изучением жизни и быта Башкирской республики. Башкирия чрезвычайно богата, и работа здесь может быть плодотворна. Художник может встретить здесь чрезвычайно разнообразные культурные слои, начиная с примитивных и кончая высшими. <...> Совершенно специфического внимания заслуживает изучение быта башкир в связи с теми культурными нитями, которые идут от Башкирской республики по направлению ко всему Советскому Востоку»⁶.

Поездки Ефимовых по Южному Уралу оставили не только зарисовки с натуры, дневниковые записи. Известно, что И. С. Ефимов несколько лет работал над скульптурным образом Салавата Юлаева. «...Конную статую Салавата Юлаева (проект) Иван Семенович сделал в 1942 году, — вспоминает сын

Ефимовых Адриан Иванович.— В бронзу перевела ее Александра Николаевна в 1958 г. Делал в Москве. Насколько я знаю, был объявлен конкурс на памятник. Может быть, Ивану Семеновичу захотелось создать эту вещь и потому, что он в 1930 году был в Башкирии с этнографической экспедицией Музея народоведения и ему полюбилис тамашний народ»⁷.

Долго хранившаяся в мастерской скульптура с 1975 г. представлена в экспозиции Художественного музея им. М. В. Нестерова в Уфе. На разгоряченном коне несется Салават, в страстном призыве увлекая вперед. «Идите все, идите на Урал. Мы очищаем место бою...» — вспоминаются известные блоковские строки. Беспокойство и напряженность выражены в силуэте, в подвижной и экспрессивной лепке формы. Темпераментно и стремительно скользили пальцы художника, пролепливая глину. В ефимовской трактовке образа Салавата подчеркнут прежде всего неукротимый, страстный характер — стихийная народная сила. Неизвестно, предлагал ли И. С. Ефимов проект на обсуждение жюри. По всей вероятности, нет, так как на данном этапе работы скульптура ближе к станковой, камерной форме, чем к монументальной. Не была она тогда осуществлена и в материале. В бронзу перевела ее А. Н. Ветрогонская в 1959 г., проводя работу по подготовке музея-мастерской И. С. Ефимова.

История и судьба этого произведения неожиданно открыли еще одну грань соприкосновения Ефимовых с культурой Башкирии. Завершив экспедиции, собранный и подготовленный материал Ефимовы показывали в Уфимском художественном музее. После этого у Н. Я. Симонович-Ефимовой сложились с музеем творческие и деловые контакты. В сентябре 1932 г. она пишет: «Все эти живописи (два пейзажа и портрет А. О. Загидуллиной.— А. Я.) остались в Уфе. Их взяли для выставки в музей». «Копирую свои татарские произведения для Уфимского музея». «Что-то много, а впечатление, что ничего не сделано!»⁸

Тогда же в музее Ефимовы познакомились с уфимской художницей М. Н. Елгаштиной. Тонкий живописец-колорист, работавшая преимущественно в технике акварели, она получила в прошлом образование в Москве, в Строгановском художественно-промышленном училище (1892—1894). М. Н. Елгаштина относится к числу тех немногих художников, кто закладывал основы профессионального изобразительного искусства в Уфе еще в предреволюционные годы⁹. Знакомство Ефимовых с Елгаштиной перешло вскоре в творческое содружество, а затем и в большую дружбу, продолжавшуюся до конца их жизни. Даже тогда, когда уже не стало Ефимовых, М. Н. Елгаштиной, дружба эта продолжала жить между Е. В. Дервиз — племянницей Н. Я. Симонович-Ефимовой и З. И. Елгаштиной — дочерью М. Н. Елгаштиной.

Удивительная дружба Ефимовых и Елгаштиных интересна не

только сама по себе. На ее основе возникло замечательное явление — Государственный русский театр кукол в Уфе (1931). Этот первый профессиональный театр кукол в стране, театр, где, по замечанию С. В. Образцова, впервые в мире были изобретены тростевые куклы, стал известным театральным коллективом Российской Федерации. Имея громадный опыт в работе с куклами, Ефимовы, и прежде всего Нина Яковлевна, с такой страстью и убежденностью создавали свое детище, что всякий при личном общении, а тем более дружбе с ними неизбежно вовлекался в орбиту этих увлечений. Так случилось и с Елгаштиными. С 1931 г. М. Н. Елгаштина — один из создателей театра, в течение почти двух десятилетий его художественный руководитель, а с 1949 по 1955 г. — главный режиссер. Во всем, что было связано с театром, первым помощником М. Н. Елгаштиной была ее дочь, Зинаида Ивановна, которая позднее совмещала свое увлечение театром с работой в музее¹⁰.

Экспедиционные работы Ефимовых, несомненно, составляют ценные для истории художественной культуры Башкирии страницы. Остается сожалеть о том, что материалами экспедиций таких больших художников до сих пор не интересовался Башкирский художественный музей им. М. В. Нестерова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ефимов И. С. Об искусстве и художниках: Художественное и литературное наследие. М., 1977. С. 156.

² Ефимов И. С. Об искусстве и художниках. С. 156—157.

³ Каталог новых поступлений живописи и графики Вологодской картинной галереи. Вологда, 1981. С. 47.

⁴ Вологодская картинная галерея: Книга поступления — 7008. Инв. № 5579.

⁵ Симонович-Ефимова Н. Я. Записки художника. М., 1982. С. 149.

⁶ Там же. С. 157.

⁷ Письмо А. И. Ефимова А. Г. Янбухтиной, 10 окт. 1974 г. // Личный арх. А. Г. Янбухтиной.

⁸ Симонович-Ефимова Н. Я. Записки художника. С. 149. Согласно «Инвентарным книгам» и «Книгам поступлений» в собрании Башкирского государственного художественного музея им. М. В. Нестерова произведений Н. Я. Симонович-Ефимовой нет.

⁹ Мария Николаевна Елгаштина (1873—1966) — Заслуженный деятель искусств БАССР (1944), Народный художник БАССР (1955), награждена орденом «Знак Почета» (1955).

¹⁰ Зинаида Ивановна Елгаштина (1894—1976). Получила прекрасное домашнее воспитание и образование. В 1910-х гг. обучалась искусству балета в одной из московских студий, танцевала на сценах московских театров. В начале 1920-х гг. оставила сцену. Возвратившись в Уфу, занялась преподавательской работой, помогала М. Н. Елгаштиной в постановке спектаклей в кукольном театре, работала в Художественном музее им. М. В. Нестерова. Начиная с 1930-х гг. работала над рукописью по теории балетного танца. По рассказам З. И. Елгаштиной, в 1934 г. первоначальный вариант рукописи читал В. Э. Мейерхольд и проявил к работе интерес. Рукопись осталась неопубликованной.

Искусствоведческое отделение Московского университета в Свердловске в годы Великой Отечественной войны

Осенью 1942 г. в Свердловске в здании Уральского индустриального (ныне политехнического) института начал свои занятия Московский университет имени М. В. Ломоносова.

Войска фашистской Германии рвались к Сталинграду и на Кавказ, еще не была снята ленинградская блокада, враг угрожал Москве. И в это грозное время, после десятилетнего перерыва, на филологическом факультете Московского университета возобновилось искусствоведческое образование. Нужно ли все это было? Лучший ответ на вопрос, имело ли смысл тогда готовить искусствоведов, дает простой перечень учившихся со мной студентов. Теперь это профессора Московского университета Ю. К. Золотов и ушедший на фронт из Свердловска, общий любимец курса Д. В. Сарабьянов, критик А. А. Каменский, известные специалисты по советскому искусству О. О. Ройтенберг, Э. З. Ганкина, Т. Г. Гуреева, музейные работники В. Н. Шалабаева и Т. Б. Мантурова. Перечисление можно продолжать дальше, профессиональным искусствоведам знакомы почти все эти имена.

Московский университет был колыбелью искусствоведческого образования в России. Именно в нем в 1804 г. началось чтение лекций по истории искусства, в 1857 г. была создана искусствоведческая кафедра, а в 1907 г., наконец, — благодаря таким энтузиастам, как И. В. Цветаев и В. К. Мальмберг, — искусствоведческое отделение. С ним связана деятельность крупнейших советских искусствоведов Н. И. Романова, Б. Р. Виппера, А. А. Сидорова, М. В. Алпатова, В. Н. Лазарева, В. В. Павлова и др. Но в 1931 г. с образованием Московского института истории, философии и литературы (МИФЛИ) искусствоведческое отделение в университете было закрыто. Через десять лет, в первую военную осень, в ашхабадской эвакуации, произошло слияние МИФЛИ с университетом, была устранена разобщенность гуманитарных наук. В Ашхабаде небольшая группа студентов, начавших искусствоведческое образование в Москве, смогла продолжать его под руководством Г. А. Недошивина и М. М. Кобылиной. Но, по существу, возрождение искусствоведческого отделения произошло в 1942 г. в Свердловске. Здесь были тогда два искусствоведческих курса: первый, там же набранный, и старший, составленный из студентов разных курсов, объединявшихся на лекциях. Я думаю, что теперь самые всезна-

ющие искусствоведы пришли бы послушать те лекции. Лекции по древнерусскому искусству читал А. В. Арциховский, выдающийся археолог, несравненный знаток Древней Руси; по искусству Возрождения — едва ли не самый глубокий и всесторонний знаток истории западноевропейского искусства, в течение многих лет научный руководитель Эрмитажа В. Ф. Левинсон-Лессинг; но особенно запомнились лекции по культуре Возрождения блестящего и оригинального мыслителя А. Г. Габричевского.

Набранный в Свердловске первый курс был, конечно, очень разношерстным. И если ленинградки отличались эрудицией — они хорошо знали шедевры Эрмитажа и Русского музея, щеголяли разнообразием вкусов и знанием мифологии, — то искусствоведческий кругозор, например, москвичек и девушек из украинских городов был скромнее, и они дружно отдавали предпочтение передвижникам. Но эта разница сгладилась быстро. Юная белокурая свердловчанка Лиля Игнатьева скоро проявила себя как талантливый искусствовед, раскрылись дарования Милены Неклюдовой, Татьяны Мантуровой, Ольги Ройтенберг. Всем этим наш курс был обязан необычайно сердечному руководству переехавших в Свердловск Г. А. Недошивина и М. М. Кобылиной. Они отдавали нам все душевные силы и смотрели на нас не только как на студентов, которым надо привить профессиональные навыки, но и как на своих детей. Герман Александрович, заведующий отделением и заместитель декана, был душой факультета. Он организовал литературный кружок, в котором университетские поэты читали свои стихи и переводы, а Нина Веселитская запомнилась всем чтением популярных стихов Константина Симонова. С Германом Александровичем мы ходили в лес, забирались на шарташские палатки. Мы были, конечно, не дети, у всех накопился жизненный опыт, но в тех условиях по-семейному заинтересованное отношение к нам этих замечательных педагогов было для нас желанным. Во многом благодаря им Свердловск стал нашим домом.

Но главная заслуга наших учителей была, безусловно, в преподавании. Мне довелось не раз посещать семинары по описанию и анализу памятников у Н. И. Романова, Н. Н. Пунина, Б. Р. Виппера, В. Н. Лазарева, М. В. Алпатова, В. М. Василенко, Ш. М. Розенталя, Ю. Д. Колпинского. У каждого из них были свои сильные стороны. Но анализ Недошивина был наиболее всесторонним, логичным и целенаправленным. Для начальных шагов нельзя было пожелать лучшего. Достаточно сказать, что его сравнение «Мадонны» Филиппино Липпи с «Посещением» Мариото Альбертинелли, палаццо Пикколомини в Пьенце — с павильоном дрезденского Цвингера я помню до сих пор, хотя прошло более сорока лет. Я помню, с каким восхищением, с какой любовью М. М. Кобылина показывала нам древнеегипетские фрески, а С. Ф. Рогинская знакомила с советским искусством,

Дни эвакуации были тяжелыми, но с ними связаны и наиболее дорогие воспоминания. Постепенно наша жизнь в Свердловске налаживалась — насколько это позволяло военное время: в аудиториях стояли двухъярусные кровати, в столовой давали кусок хлеба и тарелку щей. В Уральском индустриальном институте оказалась прекрасная гуманитарная библиотека, и занятия пошли своим чередом. Своеобразными филиалами Московского университета стали Свердловская филармония, в которой студенческая молодежь заполняла почти весь зал, Натан Рахлин дирижировал симфониями Чайковского, давал концерты Генрих Нейгауз, и Центральный театр Красной Армии, где при нас была поставлена незабываемая пьеса Александра Гладкова «Давным-давно» с поразительной Любовью Добржанской в роли Шуры Азаровой. Московский университет участвовал в обсуждении спектакля и гордился им так, как будто сам его поставил.

Жизнь в Свердловске мне памятна общением с необыкновенно талантливыми людьми. Интеллектуальный уровень студентов тех лет был очень высоким. Представьте, например, огромную очередь, состоявшую из студентов разных факультетов, терпеливо дожидавшихся тарелки жидких щей в столовой втузгородка и хором читавших стихи Бориса Пастернака. Нельзя забыть блистательные турниры остроумия, которые разгорались между бывшими «университетцами» и бывшими «ифлийцами», между «физиками» и «лириками». Устраивались турниры знаний, вроде нынешних телевизионных викторин «Что? Где? Когда?» Математики побеждали филологов даже в вопросах лингвистики и литературоведения. Лидер «физиков», знаменитый со школьных лет математик, неизменный победитель олимпиад Володя Волинский, погибший на фронте, обладал гениальными способностями и невероятной памятью. Он мог прочесть наизусть поэмы Пушкина, вместе с искусствоведам Аней Кривицкой пел от начала до конца симфонии Чайковского. Филолог Миля Люмкис, погибший при переправе через Днепр, в Свердловске переводил стихи Артюра Рембо, и это были прекрасные переводы. Он переводил и с немецкого: австрийского поэта-коммуниста Гуго Гупперта, поэтов Германии XVII в. — Андреаса Грифиуса и Ангелуса Силезиуса. Хотелось бы, чтобы память об этих замечательных людях, ушедших из Свердловска на фронт и не вернувшихся, в том числе и о талантливом математике Петре Гастеве, сохранилась и в Свердловске, где они жили, учились и работали.

Через год, в августе 1943 г., Московский университет вернулся в столицу. В Москве коллектив, объединявший археолога с кристаллографом и физика с искусствоведам, неминуемо должен был разделиться на факультеты и отделения, а заодно слиться с другими потоками студентов — с теми, кто возвращался из Средней Азии, и с вновь набранными московскими

группами. На основе этих потоков в 1943 г. и образовалась современная московская школа искусствознания, имеющая сейчас высокий авторитет во всем мире. Поначалу между ними существовало соперничество, но, как говорится, победила дружба. И мы, студенты-искусствоведы из Московского университета, учившиеся в годы эвакуации в Свердловске, храним благодарную память об уральском городе, о его гостеприимных жителях; контакты, возникшие у нас в то время, стали в дальнейшем основой нашего сотрудничества со свердловскими искусствоведами и художниками.

О. А. УРОЖЕНКО
Уральский университет

Виталий Волович: феномен творческой зрелости (середина 1960-х — 1980-е г.)¹

В обыденном сознании творческая зрелость нередко предстает в виде безоблачного зенита жизни: основные художественные проблемы решены, это задает стабильно высокое творческое состояние. Однако художественная практика обнаруживает в этом феномене скрытые от невнимательного взора «подводные рифы». Обретенные было высокие результаты, разрешенные в период становления противоречия таят опасность «потолка», повторов, инерции, схем. Время гарантированного создания шедевров оборачивается мучительными испытаниями на способность к постоянному становлению при сохранении индивидуальности, тождественности самому себе. С необходимостью встает задача выхода за пределы зрелости. В истории искусства существует немало примеров ее решения, оставленных творческими судьбами, жизнью художников. С этой точки зрения творчество известного свердловского графика, заслуженного художника РСФСР Виталия Михайловича Воловича конца 1960 — начала 1980-х гг., относимое исследователями к периоду расцвета и определившее место художника в советском искусстве, может быть рассмотрено как развитие освоенной ранее пространственной модели.

Овладев новой для себя системой не как суммой формальных приемов, а как художественной концепцией, Волович продолжал много работать. Он совершенствовал художнический аппарат, соединяя почти классическое мастерство владения старыми техниками гравюры с «грамматикой и синтаксисом» художественного языка XX в., далекими от прежней традиции формообразования. Твердость руки и глаза профессионала-ремесленника в 1960-е гг. находились у него в счастливом союзе с

остроиндивидуальным чувством болевых точек мира, чувством, которое искусствоведами обозначается как «выход художника к своим темам», «своим образам». Развитость этой способности души — единственное и необходимое условие, чтобы блестящий профессионал-ремесленник состоялся как художник-гражданин, что и произошло с Воловичем в середине 1960-х гг. Выполненные после иллюстраций к шотландской балладе Р. Стивенсона «Вересковый мед» (1965) листы показывают, как разворачивалась его пространственная модель в социально-художественной ситуации конца 1960-х — 1970-е гг., какие модификации испытывала и каким содержанием наполнялась. Созданный в «Вересковом меде» вариант художественной системы XX в. оказывался для Воловича в то время слишком элементарным. Как корректируются пространственные координаты — эти своеобразные токи, «пронизывающие» художественный мир и организующие его в целостность, — при формировании в них того или иного изображения? Эта и многие другие проблемы находились за пределами освоенного.

При оформлении «Песни о Буревестнике», «Песни о Соколе» М. Горького (1964), в «Вересковом меде» художник в соответствии с актуализированной временем традицией свободно komponует в одном листе изобразительные и шрифтовые формы. В иллюстрациях к трагедии В. Шекспира «Отелло. Венецианский мавр» (1966) он отказывается от этого. Будучи единой, книга как будто вновь распадается на составные части, и, казалось, преодоленная традиция станковой иллюстрации-вклейки оживает. Однако сейчас художник не только понимает единство книжной иллюстрации и структуры шрифтовой полосы, но и начинает осваивать разность этих пространств в рамках единой культуры книги. Структура изображения становится тоньше и сложнее. В чем же суть пространственной концепции «Отелло»?

Есть мир — бесстрастное, никак не моделируемое черное пятно, незыблемая целостная форма, на которую, как обручи, наложена, в сущности никак не организуя ее, аркада из двух ренессансных арок. Есть в них Яго. И есть Отелло. Отелло чужд пространству арок: он вырывается за их полукруг то рукой, то краем плаща, то собственной головой. Он не вписывается, мечется, страдает. Как это ни покажется странным, но в сопряжении «фигура — арки — фон» нет ни тени открытой агрессии. Они не выходят из пределов крайне плоского рельефа, определенного художником. Даже пейзаж, появляющийся как мерцание в глубине арок, не тревожит фона. Четко просчитанный плоскими планами, он тонет в неверном свете черноты. События происходят на авансцене, они развиваются, не добирая предельно критического напряжения, как будто не выходя за рамки обыденщины. Пространственный слой, в котором «работает» человеческая фигура, тонок, человек словно стремится проскользнуть над формами фона. Однако сделать это, не потребо-

жив, не затронув его, не удастся. В кульминационный момент свет свечи на миг промоделирует незыблемость фона. Отелло при ее неверном свете должен сделать шаг из плоского рельефа левой арки во ввинчивающееся пространство справа («Отелло», иллюстрация к пятому акту). Оно разверзлось, чтобы, сомкнувшись вновь, безвозвратно поглотить человеческую фигуру. Это пространство, из которого нет «обратного счета». В него не уходят. В нем не умирают. В вечность можно только кануть. Так мелкость, будничность борьбы добра и зла, обыденно-равномерное течение времени скачком, вдруг переходят в небытовые действия, во вневременные состояния. Однако художник не дает пространству правой арки развернуться во «всезасасывающую» воронку и изобретательно держит промежуточными плоскостями, тормозит нарастающую иллюзорность движения в глубину изменением его направления. Неся свет свечи в руке и, словно под влиянием некой неодолимой силы, отстраняя себя от него, отворачиваясь, заслоняясь ладонью, Отелло в иллюстрации Воловича не устремляется в глубину, он идет как бы «неверным» шагом, словно пошатываясь от стены к стене. Совершая трагическую ошибку, герой не становится антигероем, не перерождается, не оказывается потенциальным Яго. Воловичу удастся сохранить пластичность плоскости. Здесь проявляется его страстная воля и гуманистичность. Подобные пластические отношения не «разыграешь» в одном развороте со шрифтом. Но отделение иллюстраций от полосы набора здесь еще образно не осмыслено. Обрез изображения идет край в край к обрезу книжной страницы. Нет вступительной рамки-дистанции, обозначающей вход в систему. Очевидно, все это, вместе с отнюдь не классической техникой гравюры на картоне, обладающей богатой, мягкой, как бы текучей фактурой и приглушенным цветовым эффектом, рождает ощущение ненавязчивой эмоциональности листов.

В иллюстрациях к трагедии В. Шекспира «Ричард III» (1967) вводится рамка — своеобразная граница условного художественного пространства. Волович использует здесь те ее качества, которые искусствознание вслед за художественной практикой определило почти как закон: выделяя и замыкая часть плоскости, рамка противопоставляет ее окружающей поверхности, создает ощущение разности наружного и внутреннего пространств. Уже этим приемом Волович добивается жесткой герметичности конструируемой системы. Заявленный прием также свидетельствует и о дальнейшем самоопределении мастера. В изображении объективно закладывается возможность некой пространственной дистанции. Организация форм внутри листа сразу становится более сдержанной. Волович переводит динамику, эмоциональный эффект фигуративного изображения в скрытую работу пространственных сопряжений. Специфический характер пространственности новой работы поражает. Внутри

единого художественного пространства он строит несколько пространственных форм, словно перебивающих друг друга. Все они разыграны уже в суперобложке. Движение задано системой рамок. Форма и пластическая структура их закладывают движение в глубину скачками, плоскими планами. Перспективный перепад невелик, он задает привычный художнику неглубокий изобразительный пласт. Перебивает эту художественную логику противоположное ей, сильно заряженное пространство пола. Кажется, оно нарочно введено, чтобы помешать книжности, как ее понимали в 1960-е гг. «Колючий» пол — сценическая площадка, исторический театр — построен по законам прямой линейной перспективы. Энергично развиваясь в глубину, он, однако, не доходит до не поддающейся воле художника иллюзии прорыва плоскости фона. Напряженность перспективы находит традиционное для Воровича разрешение в плоскости белого листа. Составленное, как паркет, из отдельных, пропускающих белизну треугольников и ромбов, пространство пола лишено непроницаемости. Белое проникает сквозь переплетение штрихов и поглощает избыточную пространственную напряженность. Перспективность намеренно осложняет задачу построения единой композиции: трудно нейтрализовать динамику этого ухода в глубину и организовать обратный счет пространства к передней плоскости. Но данной художественной модели нужны «технические» трудности и преодоление их, ибо, как уже отмечалось, ее психологизм, экспрессивная напряженность передается не в физических действиях персонажей, не в развёртке пластической драматургии листов во времени, а прежде всего в перепадах, сбоях, победах друг над другом различных пространственных полей. Этими свойствами обладают и линейки, используемые для решения фона вокруг короны. Обтекаемые белым полем, линейки как будто разъедают белое, одлетают его, подобно черной паутине. Расположенное рядом черное пятно (крест), сочное, плотное по цвету, усиливает напряженность. Чистый белый объем по другую сторону креста в виде «цельного куска» выглядит массивно и глубоко. Столь разные типы пространственных форм, лишённые явных соподчинений, застыли в своей определенности. Сложно построенные внутри, они собраны в целостную композицию крайне простым, жестким приемом: оформленное в виде креста, туго схваченного в средокрестье, черное пятно цепко держит ось симметрии, вокруг которой komponуются формы. Свернутая до художественного символа пространственная среда, однако, как было показано, полна скрытых движений. Воплощаясь в предметы, «опредмечиваясь», она вызывает в памяти язык кинематографии, внутрикадровый монтаж. Сложное силовое поле с игрой ракурсов, напряжений и пауз предвосхищает сложность сопряжений трагедии.

Заявленные в суперобложке типы пространственных форм

почти не меняются от листа к листу по мере развития действия трагедии. В логике художественной модели они словно обретают качества предустановленности. Конструкция функционирует лишь в пределах элементарных взаимоотношений. То высоко, победно поднят пол, планомерно и неотвратимо перевода натяжения перспективности в орнаментальную плоскость. («Ричард, отказывающийся от короны», иллюстрация к седьмой сцене третьего акта). То пол отступает, опускается, мерно и четко отбивая шаг треугольниками и ромбами, выпускает белое, но оставляет в нем свой след в виде черных линеек — прутьев решетки («Ричард и леди Анна», иллюстрация ко второй сцене первого акта). Или белое равномерно залито черным, черное будто «обессиливает» белое, и тогда можно сказать вслед за В. А. Фаворским: «белое уже нельзя моделировать, делать его разным, что ему необходимо, чтоб вступать во взаимоотношения с черным» («Ричард с короной», фронтиспис). Подобная «работа» художественной модели вновь и вновь вызывает образ судьбы, от которой нет спасения.

В логике созданной художественной конструкции ярче и последовательней проявляется отказ от персонифицированной характеристики героев, заявленный, но менее сложно разработанный в предыдущих книгах. Таков палач — символ средневекового государства. Среди изображений нет портретов ни Ричарда, ни леди Анны. В обезличивающей пространственной системе фигуры лишаются и пластической индивидуальности. Они как промежуточные плоскости «держат» пространство. Разрушены даже складки одежд — традиционные для прошлых художественных систем символы эмоциональной раскрытости образа, их объем переведен в орнамент. Впрочем, в одном случае художник все же моделирует белое на белом, разрабатывая веера взметнувшихся одежд. Обезличенное, лишенное плоти белое — духи убитых Ричардом, устроивших жуткий хоровод, «шабаш смерти», вокруг вещи (!), вокруг короны. Пространственная среда не в силах снять перенапряжение форм — она может лишь грубо по отношению к общей тональности офорта «пришлепнуть» черные плоские пятна вместо лиц («Духи убитых Ричардом», иллюстрация к третьей сцене пятого акта). После этого листа прежняя невозмутимая жизнь пространственной системы невозможна. Волович отказывается от разрушения ее — так появляется офорт «Смерть Ричарда» (иллюстрация к пятой сцене пятого акта). Распалась фигура, обернувшаяся в момент смерти манипулируемым роботом. Какая дробная, будто разъеденная форма... Теперь, чтобы выделить ее из плоскости пола, нужен специальный прием: черное пятно тени. Неизменным застыло пространство. Словно с пустым, гулким звуком выкатывается нам навстречу корона.

В логике пространственной модели решена и концепция предмета. Корона, секира, весы и т. д. существуют обособленно. Обь-

емные, взятые в остром перспективном ракурсе (секира, весы) или в напряженной световой моделировке (тень от покотившейся короны при общем рассеянном освещении), поставленные в центр художественной конструкции, они, однако, не изменяют натяжения пластической структуры среды, не нарушают ее интерпретации как данности. Обработка формы не «добирает» до полноты чувственных характеристик. Характер штриха лишает предметы фактурной определенности, пленительности светотеневой игры и т. д. Предмет становится символом, который в зависимости от контекста может рассматриваться по-разному. Корона — бутафорский знак власти, но рядом с фигурой палача она рождает зловещие ассоциации. А корона, упавшая с головы Ричарда и покотившаяся по полу, воспринимается как колесо судьбы. Как всегда, Волович не иллюстрирует сюжет, отказывается от конкретно-исторических бытовых костюмов, только отдельные намеки-клейма возбуждают ощущение изысканной средневековой орнаментики. Введение ее в форму, решенную лишь общим абрисом, свидетельствует о непреодолимой влюбленности художника в красивое, сложное по форме прикладное искусство позднего средневековья. Далекий от этнографичности, лежащий в пределах «художественной грамматики» XX в., способ обработки, оранжировки этого декоративного материала (клеймо как «усеченный», «частичный» средневековый орнамент) легко и органично вводит его в текст офортов Воловича. Увлекаясь сложной системой пространственных планов, художник просчитывает каждый элемент, каждую фигуру. В отличие от ранних работ, в иллюстрациях к «Ричарду III» даже не возникает задача укрепления передней плоскости или сохранения плоскости «экрана»-фона — видимых границ изобразительного пласта, выражающих активность позиции художника. Как в клетке, держит он любые агрессивные формы, уверенно превращая их в «промежуточные» плоскости.

Однако стремление к «раскрепощению» прежде «зажатой» свободы формообразования, вызванное заостренной необходимостью нести свою, актуальную сегодня оценку событий, происходящих в литературной реальности, в иллюстрациях к ирландским и исландским сагам (1968), над которыми Волович начал работать по предложению издательства «Художественная литература», поставили его художническую модель перед сложными задачами. Решенная как очень тонкий рельеф в «Отелло», жестко, почти рационалистично просчитанная в «Ричарде», сможет ли она передать духовный мир родового общества — не сам по себе, а как его воспринял Волович: «стихийную иррациональность», «грубую силу биологических инстинктов», которые, по замечанию художника, в сознании людей «века саг» приобрели «космическую величину»? Особая атмосфера литературного материала сказалась на пластической ситуации. Изображение, еще недавно подчиненное художнику, обретало емкость,

глубину, самостоятельность жизни и непокорную динамику. Какое богатство для саморазвития художественной реальности!

В иллюстрациях к сагам прежде всего изменяется разработка предмета и среды. Предмет не существует более изолированно, как «вещь в себе», как данность. Качество пространства зависит теперь от распределения тяготеющих масс. Предмет выгибает фон, стягивает перенасыщенную среду или отторгает ее; они переливаются друг в друга, как оборотни или перевертыши, ограничивают или продолжают друг друга и «истощают» себя в этом взаимодействии. В отличие от модели в «Ричарде» общее натяжение пространственного поля оказывается неоднородным. Пространство сгущается от краев листа к более темному прорыву в центре. Построенный с помощью мощных ракурсных или напряженно моделированных светотенью объемов, прорыв энергичен. Центр плоскости становится как будто проходным. Фон перестает быть бесстрастной плоской преградой, перед которой на авансцене разыгрывается действие. Он втянут в ситуацию, и едва ли не как главное действующее лицо. Воронка прорыва оказывается «пограничной ситуацией»: она засасывает человека как жертву и если выпускает его, то уже в виде плоской химеры. Но и с невероятным усилием выломившись из агрессивной среды, человек не обретает счастья. На Земле поза его остается неустойчивой: он скатывается, соскальзывает с земной сферы. Кажется, будто в этой борьбе он заплатил слишком дорогую цену. Обращаясь к языку поэзии, можно вслед за М. Цветаевой повторить: «...в этом мире не чинят крыл — изуродованным ходил», «...лишь одно только в нем жило — переломанное крыло».

Какой сложностью наполнилась разработка фона, начатая в «Вересковом меде», продолженная черным пятном и арками в «Отелло», развернутая в пространственные планы в «Ричарде III»! Герой словно заперт между колесом судьбы и воронкой фона. Неумолимая судьба, оставившая ему как будто лишь видимость свободы выбора, здесь впервые персонифицирована Воловичем в пластические образы зловещих химер. Уходя в «эзопов язык», художник открывает возможности разработки образа зла, понятого как «отрицательная пластическая форма». Он стремится соединить традицию формообразования химер в истории искусства с пластическими особенностями художественного языка XX в. Разрывая цельность натурной формы, он исследует ее с помощью сдвигов и уподоблений, энергичными ракурсными ходами, что-то «проскакивая», уводя в фон, что-то заостряя, выводя к передней плоскости. Деформированные части художник обрабатывает светотенью, превращая их в наделенные повышенной экспрессией объемы. Вылепив объемы так энергично, что хочется говорить о насилии, он предельно жестко связывает их, komponуя расчлененные, разорванные массы в зловеще агрессивную конструкцию. Он создает образ изобразительной формы, лишенной натурального богатства и полноты сопря-

жений, образ «частичной формы», «формы одной функции». Почти сладострастно, чувственно этот пластический механизм выполняет функцию агрессии и насилия («Гунны» — иллюстрация к исландской «Саге о Вельсунгах»). Парадоксально, но сейчас, когда известна импровизационная легкость обработки «отрицательной пластической формы» в его листах второй половины 1970-х — 1980-е гг., серия иллюстраций к сагам может показаться излишне натуралистичной. Речь идет не о внешнем правдоподобии объемов. Строя по новой для него грамматике деформаций, художник натуроподобен в передаче физиологичности, сладострастной чувственности напора «отрицательных пластических форм». Может быть, это связано с форсированным звучанием объемов, вылепленных с таким напором профессиональной увлеченности, любви, почти «сладкой страсти» к ведению цеховых поисков. Так или иначе, но, стремясь выйти за пределы натурной пластической формы, Волович оказывается все же «привязанным» к ней и строит новые сочленения с учетом закономерностей реальной формы вообще.

«Отрицательные пластические объемы» он обрушивает на человека — не тупого, не беспечного, не жалкого, но страдающего! Постоянным напряжением герой в его листах стремится хотя бы на миг обнаружить удачу, свое подлинное «родовое» предназначение. Параллельно с втягиванием фона-воронки и агрессивной химер идет мощное наращивание изображения — антропоморфной фигуративной формы — навстречу зрителю. Наиболее тенденциозен в этом отношении лист «Кухулин, идущий по тропе чудовищ» (иллюстрация к ирландской саге «Сватовство к Эмер»). Ноги героя, его тело в плену фона, но руки мучительно нащупывают путь вперед; за ним, словно понукая, — химеры. Энергия ракурса и мощная светотеневая моделировка заряжают фигуру героя. Ее пластика подчеркнута нарочито гнутыми, биологизированными объемами. Эта мучительная набухлость, иногда мнимая объемность, но целостность плотно собранной формы нигде не разорвана, не нарушена уподоблениями «человек — животное — зверь».

Пластическая система человеческих фигур обогащена, кроме того, более тонкой и сложной, чем в «отрицательных пластических формах», пространственной разработкой художественного времени. Головокружительные временные перемещения характеризуют композицию всей серии. Время по-разному течет, а значит, различно моделируется в разных пространственных полях. Начатое в изображении небесной и земной сфер как время, знакомое «эпохе саг», — как вечное повторение замкнутых циклов, времен года, цепи человеческих поколений, как бесличное, надындивидуальное, — в изображении человеческих фигур оно настойчиво приобретает характеристики и свойства субъективно переживаемого. Промоделированная положением неярких светил, обработанная орнаментом космических приливов и

отливов, далекая небесная сфера как будто лишена привычной человеку временной точки отсчета. Это — время пустоты, вечность, отсутствие времени. Временная наполненность пространства земной сферы то отражает в характере пластической моделировки бесстрастное метрическое движение сферы небесной, то настойчиво пытается «смоделировать» субъективно пережитое. Яростный ракурсный натиск коней из глубины прорыва, как лавина, как предельно сжатое, перенасыщенное время, обрушено на женскую фигуру, сбитую с ног, беспомощную, замкнутую в земной сфере («Бой», иллюстрация к «Саге о Вельсунгах»). Тот же контраст в листе «Битва орлов» (иллюстрация к «Саге о Гунилауге Змеином Языке»): яростно схватившиеся в небе орлы и, как тоненький росточек, — женская фигурка, бредущая по пустынной холодной земле. Сложнее пространственные сопряжения времени в пластической системе фигур героев. В анализируемой выше иллюстрации к ирландской саге «Сватовство к Эмер» удаление во времени так же реально, как и в пространстве. Мгновения прошлого, настоящего и будущего с их разными качественными характеристиками, совершающие стремительные ракурсные скачки от воронки фона, художник замедляет по мере приближения к передней плоскости, уменьшая резкость ракурсов, растягивая сопряжения пластических объемов фигуры героя. Замкнутое циклическое движение времени он словно выпрямляет в линейный ход. В листе «Сиггурд и Сванхильда» (иллюстрации к «Саге о Вельсунгах»), изображающем влюбленных, которые проходят по планете мимо друг друга, иное психологическое состояние, иная длительность. Растянутые ракурсами по вертикали пластические объемы тормозят движение и переводят его в незаконченное, долго, вечно длящееся. Эти приемы, свидетельствующие еще об одном чисто профессиональном умении, которое приобрел художник в пространственной обработке форм, придают образам героев, характерам типам психологическую окрашенность индивидуальностей.

Возвратимся к анализу пространственной модели листов. Испытывая потребность сбить возросшую напряженность пространства, Волович изобретательно занимает нижнюю часть листа изображением земной сферы, он нейтрализует неподчиняющийся объем, переводя его в привычный барельеф, выбрав высокую точку зрения, используя фактуру офорта. В краях листа он переводит объем в плоскостно моделированные формы химер, в застывшую определенность неба, используя уже известные приемы сохранения предметности книжной страницы. Сложнее решить листы, где нет изображения земной сферы; передняя плоскость в этом случае становится очень тонкой, грозя исчезнуть вообще. Пространственная модель способна фатально измениться. Но в том-то и активность творческой воли художника, его гуманистичность, что он никогда не допустит разрыва передней плоскости агрессивным напором форм, осла-

бив их объем, распластав вдоль листа. Химеры жалят скальда, поющего свою песнь («Поющий Скальд», лицевая сторона суперобложки,— одно из первых изображений поэта в иконографии «Судьба артиста» у Воловича), вершат судьбу человека, устраивая жуткий пир над его телом, но никогда художник не делает химеру героем такого листа: он оставит им края, утопит в фоне.

Какой силой творящей воли мастера обернулись отказ от синкретической целостности в отношениях «человек — «мир человека» (К. Маркс), вычленение и кристаллизация своей позиции в противовес потоку агрессивной среды! «Одолеваемый» художником в сагах повышенный напор изображения, выводивший отдельные элементы художественной модели в экспрессивное, прямое обращение к зрителю, таил заманчивую возможность выхода из вневременных проблем, структур, в которые Волович переводил художественную реальность иллюстрируемых книг, к открытым оценкам современного мира в станковых графических листах.

Почти одновременно с работой над сагами художник заканчивал антифашистский триптих по мотивам стихотворных вступлений и зонгов к пьесе Б. Брехта «Страх и отчаяние в Третьей империи» («Культ», левая часть; «Сожжение книг», центральная часть; «Война», правая часть; 1970), который стал публицистически страстным проявлением гражданской позиции художника, конкретизацией социального адреса зла. В понимании структуры изображения Волович остался таким, каким был в книжной иллюстрации. Стоило ли в этом случае бежать «вон из книги»? Не простое ли желание быть независимым от издательства руководило им (остро полемизирующие с текстом иллюстрации к сагам не были приняты заказчиком)? А если выход к выставочным листам имел глубокий внутренний повод, тогда что он искал? От чего бежал? Какие оковы мешали ему осуществить «побег»? Может быть, завораживающая трактовка передней плоскости и фона как предельно сильных, а изобразительной формы как противостоящей натурной форме была той причиной, по которой ему не удавалось долгое время перейти к пониманию своеобразия станкового варианта его художественной системы? На первые вопросы ответить сложнее, по крайней мере в пределах данного триптиха. С уверенностью можно лишь сказать, что возникновение его свидетельствовало о напоре, которому подвергается художественная модель Воловича, о творческой активности и внутренней неудовлетворенности художника. С 1970 г. станковые триптихи, полиптихи, выполненные по мотивам средневековой литературы, литературы Нового времени, или отдельные листы, собираемые в папки в зависимости от прообразов, их вдохновивших, станут постоянными. С 1973 г. после долгого перерыва начнут появляться натурные зарисовки, выполненные вначале в нерегулярных, а затем все

более частых поездках. Задним числом нельзя не увидеть, что в станковых сериях, как и в натурных вещах, оказалась сосредоточена основная поисковая работа Воловича. В книжной графике, к которой он обращается уже не так настойчиво, художник скорее совершенствовал, оттачивал достигнутое.]

Своеобразным итогом его предыдущих поисков и достижений называют иллюстрации к «Роману о Тристане и Изольде» Ж. Бедье (1972). В листах, выполненных инициативно, как внутренняя необходимость, Волович добивается почти классической сформулированности своей модели. Как всегда, они сделаны с большим композиционным вкусом — в отдельных работах он достигает почти иконографической выверенности («Поцелуй», иллюстрация к 13-й главе «Трели соловья»); — с тонким знанием материала, на этот раз литографии. Глубина, в которой действуют главные герои, совсем незначительна. Их власть над пространством ограничена в пределах шага, жеста. Человеческие фигуры не сопряжены не только с пустынным пейзажем планеты, первозданным миром, который от них удален, они не в силах сдвинуть, хотя бы на миг изменить силовое поле, которое непосредственно окружает их: крепостные стены, ошестинившиеся жалами каменные драконы. Выводя фигуры на авансцену, как и в конструкции листов к «Отелло», с завидным постоянством не погружая их в среду, художник последовательней, чем прежде, оставляет герою лишь позицию предстояния («Тристан и Изольда с волшебным кубком», иллюстрация к 13-й главе «Трели соловья»). В черством, холодном мире невозможно счастье, но даже в этой каменной «ловушке» человек способен сохранить преданность чувству: тянутся руки влюбленных друг к другу через кольца стен («Тристан и Изольда», центральный разворот). Изобразительный пласт не ограничен плоскостью, персонифицированной фигурами главных героев: сказывается опыт работы с конструкцией в «Ричарде» или с изображением в сагах. Два каменных пилона, ограничивающие лист по краям, повторяют решение арок в «Отелло». Но сами крепостные стены не элементарно плоски, они энергично уходят в глубину, массивные, отчужденные. Перспективное напряжение, вызывая в памяти пространство «колючего» пола в «Ричарде», не подержано здесь динамикой неожиданных фактур. Составленный, как и все изобразительные формы, из монотонных однородных «точек» — прикосновений бугорков, «корешков» литографского камня, — объем башен погружается в нейтрализующее белое. Причем фактура литографии, снимая напряженность, придавая поверхности обаяние прозрачности, одухотворенности, нейтрализует, унифицирует, обезличивает разность пространственных форм. Никак не организованное черное пятно фона в «Отелло» промоделировано здесь выпущенными из щели между каменными башнями тускло мерцающим небом, холодными, далекими солнцем, луной или каменистой поверхностью планеты — изо-

бразительными мотивами, найденными в сагах. Лишенная сопряжений с другими пространственными полями, стандартная по заряду и фактуре, беспредельность фона не «возмущает» системы. Она обращивается не богатством связей с миром, а фатализмом однажды выверенной формулы. Точно и не двусмысленно интерпретирует художник модель отношений мира и человека. Ушли «движение», «становление», борьба изобразительных форм. Прodelав большой путь, Волович возвращается к построению пространственной системы как данности, в которой живет человечество, в которой оно мучительно формировалось и выживало в противостоянии.

Восемь лет не обращался Волович к иллюстрированию, и когда в 1980 г. выполнил серию иллюстраций к трагедии И. В. Гете «Эгмонт», она оказалась совершенной, но репликой, самоцитатой в пределах почти классически отработанной художественной концепции. Как обычно, он строит листы в виде театрального действия, моделируя на этот раз зеркало сцены — фигуративный пласт — сложной конструкцией из столбов и перекладин, затемняя или высветляя мягким лаком фон-задник, фиксируя переднюю плоскость-рампу широкой черной полосой, от которой начинают свой перспективный счет в глубину белые квадраты пола. Арки в «Отелло», паутина линеек в «Ричарде», каменные пилоны в «Тристане и Изольде» превратились в конструкции грубые, несовершенные, как будто примитивные по разработке сопряжений, но основательные. Задавая систему формообразования, они, как всегда, задают и систему ценностных ориентаций. В энергичные перспективные ходы почти физически ощутимых объемов брусьев, пересекающихся под жесткими прямыми углами, оказываются парадоксально включены фигуры героев: огромные Епископ, герцог Альба, рыцарь Пустой Панцирь и крохотные фигурки брюссельских горожан. Внешне как будто активные, преувеличенно высокие фигуры лишены, однако, пространства действия, им отведено место за «поземом». Образно говоря, они не свободны даже на шаг — лишь на жест. Герои, «сильные мира сего», как будто соразмерные вертикальным конструкциям, оказываются гипертрофированными, мнимыми объемами, псевдо- или антигероями. Маленькие фигурки горожан лишены классического совершенства отточенных историй культуры внешних форм-символов (рыцарское снаряжение, одеяние епископа), развитой индивидуальной характеристики объема. Они неказисты и нескладны, простосердечны в окрике «воробыиным голоском», наивны в пугании рогами Пустого Панциря с его отшлифованными веками взмахи неумолимого меча. Они словно «распаты» на системе линейной перспективы — и даже любовью не спасти их в художественной модели, конструкция которой может быть персонифицирована в виселицу или в фигуру смерти на коне («Герцог Альба», разворот к третьему действию; «Священник, благослов-

ляющий смерть», разворот к четвертому действию). Не выросшие в «высоких антигероев», не служащие «псевдоидеалам», как будто не посягающие на вертикальные конструкции, эти фигурки не соглашаются, однако, оставаться пассивными и податливыми и восстают, заявляя о себе. Фигуркам маленьких бросельских горожан, не «развернутым» в художественной модели Воловича и в образ «маленького человека», художник все же отдает пространство «позема», историческую арену жизни, а в «Восстании гезов» (разворот к пятому действию) пробует моделировать огромную фигуру народного Героя, от взмаха меча которого зашатались деревянные конструкции. Много чисто профессиональных находок в этой серии иллюстраций: сочетание жесткого штриха офортной иглы и светотеневой обработки мягким лаком, рефлекс-след от сверкающей косы смерти, которую скелет тщетно пытается поднять двумя руками, чтобы занести над головой жертвы («снижение» классических образов-символов), распростертая у эшафота в ракурсе от зрителя фигурка, не то оплакивающая жертву, не то просто спрятавшая голову от страха в конструкции лестницы, ведущей на эшафот, и т. д. В появлении фигуры «маленького человека», которая может быть рассмотрена как эхо из уже далекого «Верескового меда», в снижении «высоких» образов-символов и др. оказывается скрыта та огромная поисковая работа, которую художник ведет в станковых листах, свернуты новые для художественной модели Воловича ценностные ходы, оттенки, смыслы. В иллюстрациях к «Эгмонту» они выглядят неразвернутыми, не нарушающими основную ценностную ориентацию системы на данность, на обезличивающую предустановленность.

В названной художественной концепции он решает и последнюю на сегодняшний день книжную серию — офорты на темы «Слова о полку Игореве» (1981—1982). Мощное осознание активности своей творящей воли, свободное владение художественной конструкцией делают и на этот раз его отношения с древнерусским текстом, с традицией его иллюстрирования полемичными. В альбоме иллюстраций сохранились не только основные принципы его композиционных построений: космическое, планетарное нашествие и противостояние ему, но и их воплощающие изобразительные мотивы, отработанные в прежних сериях. Фон обозначен аркой, охватившей лист, промоделирован неясными звездами, лунами, затмением солнца, мягко струящимися или ослепительно сверкающими солнечными лучами, рисунком облаков, холмистой землей или плоскими, чистыми степями. Передняя плоскость крепко задана парусами арочного свода, виртуозно обработанными офортной иглой. Арки «Отелло», пол в «Ричарде», крепостные башни в «Тристане и Изольде», стоечно-балочная конструкция в «Эгмонте» заменены вытянутым объемом одноглавого древнерусского храма. Он введен в листы как скульптурный знак, как символ

единения, веры, памяти, стержень духовности, как возможное убежище, смысл и символ борьбы с нашествием, как зримое воплощение всеобщего единства мира (четверик церкви в символике древнерусской культуры — олицетворение Земли, купол — Неба). Как всегда, не изменив данности модели, этот знак-предупреждение изменяется предметно: он то ближе, то дальше, то хрупкий, как свеча, то мощный, как крепость. Горящая церковь, церковь, опутанная веревками и взятая в полон, — все это в контексте данной художественной модели не может «читаться» иначе, как трагизм. Мощная предметная метафора — несомненная находка Воловича — не развернута, однако, в метафору пластическую, способную стать организующим принципом всей художественной концепции, как можно было бы ожидать. Паруса арочного свода — как осколок формы храма — с их красивой фактурой «под чеканку» в художественной конструкции выполняют лишь архитектурическую роль. Отстранившись от богатства пластических ходов, Волович художественно «обрабатывает» энергетику цветотональных напряжений, таящуюся в предметной метафоре. «Нашествие» — лист, открывающий серию, один из лучших офортов. Среди лавины суетливых и мелких форм половецкого войска, среди унифицирующего серебристо-металлического тона, в отблеске занесенных кривых сабель пронзительен цвет чистого белого нимба древнерусского храма. Оформленное в виде полного устойчивого круга, не затронутое штрихом моделировки, но укрепленное полосой черного обвода, поставленное строго в центре листа на фоне фигур, данных по тону, бесспорно, слабее, приглушеннее, белое взято предельно сильно, но не форсированно. Вызывая в памяти пронзительное ми-фа-бекар деревянных духовых с кларнетом-пикколо в третьей части Восьмой симфонии Д. Шостаковича, оно звучит плотнее, ровнее, устойчивее. Белое, как свет, как камертон духовности, задает точку отсчета художественной концепции в целом. Не случайно напечатанный в книге (художник А. А. Рюмин, типография «Глобус», Австрия) на тонированной желтым подкладке, а следовательно, лишенный заложенных художником цвето-световых разработок, этот офорт не «уколет» сердце светом и может вызвать разочарование холодноватой заданностью приема.

«Отрицательные пластические формы», персонифицированные в половецком войске, внешне как будто активные, на этот раз «уработаны» орнаментально, напоминая драгоценную поверхность рукотворного изделия декоративно-прикладного искусства. Штрихи офортной иглы виртуозны, они, подобно пунсонам чеканщика или резцу резчика по металлу, выбивают, вырезают, увлеченно рисуют бусины щитов, бляшки сбруй, плетенье кольчуг, наголовников, узорочье седел, колчанов, ножен, попон, плащей, «кудрину» конских грив и хвостов («Гзак и Кончак», лист 13). Густо нагруженные орнаментикой объемы, словно «обессилены» ей, сведены к плоскости. В странную разу-

крашенность свернулись под рукой художника былые напор, натиск «отрицательных пластических форм», требовавшие прежде немалых усилий для противостояния им художника. Интерпретированные подобным образом «отрицательные пластические формы» уже не опрокидываются как лавина (так было в иллюстрациях к сагам), не разрушают как логически продуманная система уничтожения (офорты к «Ричарду III»), а примитивно цепко «хватают» легкомысленных и простодушных, беспечных и доверчивых, недалеких, незлобливых, грубоватых, неразумных, безвинно виновных, только что беззаботно водивших языческий хоровод, а теперь страдающих и погибающих. Эти формы также далеки от предельного пластического напряжения (все объемы в художественной системе «разделаны» приблизительно одинаково), нет для них и определенного, концепционно осмысленного места в планетарном пространстве. Они как будто не стали ни героями, ни богоборцами, ни богоравными. Формы скромнее, будничнее; художник разрабатывает их скорее как характерность. Безусловно красива девичья фигурка с тяжелой косой, словно оттягивающей голову назад (лист 10), несомненно удачен повторяющийся в листах образ безвинно погибшего отрока с характерной пластикой узкого, заостренного книзу овала лица, с тонкой, длинной, беззащитной шеей, с головой, свесившейся, как у погибшей птицы, с плеч («Плач Ярославны», лист 15). Разбросаны по листам и выразительные бытовые сценки.

Однако на пределе экзистенциальной ситуации характерность способна раскрыться в этой художественной модели «психологизмом прозрения», высшей духовностью, тем, о чем К. Маркс писал: «Суть поэмы — призыв русских князей к единению как раз перед нашествием собственно монгольских полчищ». И далее: «Вся песнь носит **героически-христианский** характер, хотя языческие элементы выступают еще весьма заметно» (выделено нами.— О. У.)². Этот «прорыв» к высшим духовным ценностям достигается здесь не за счет «сгущения быта» (Г. Козинцев), которое само по себе способно дать взрыв, катастрофу, не превращением образа-типа, образа-символа в психологически тонко моделированную индивидуальность. Художник находит прием, лежащий в логике его художественной системы: как осколки чистого, белого нимба, поднятого над куполом древнерусского храма, белые нимбы окружают головы живых, погибающих и погибших русских — воинов, стариков, отроков, женщин. Белое здесь и пронзительный крик, и луч спасения. Экзистенциальное напряжение, созданное ситуацией нашествия, смерти, страданий, способно осветить человека изнутри (в свете белых нимбов, формы головы способны «читаться» и моделироваться по-иному), поднять его, слабого и неразумного, до героя (листы 9, 15), открыть путь для «движения токов духовности», чтоб заговорило то подлинное в человеке, что К. Маркс

называл его «родовой сущностью» и что в контексте данной серии может быть понято и как «призыв к единению».

Этот интерпретационный ход — через очищающее катарсическое страдание к свету единения — вполне созвучен тексту «Слова». Ибо какая уж тут «ириическая песнь», если главный герой, мечтая о единоличной славе, начинает кровавую сечу с половцами, в конечном счете справедливую, но выбрав для этого момент и способ явно неподходящие. Более того, он не погибает доблестно на поле брани, а оказывается в позорном полоне. Но в том-то и героичность этой поэмы, в том-то ее истинно русский характер, что, «обработав бытие страданием» (К. Маркс), припав к нему, как «к роднику мужества» (Б. Асафьев), большое человеческое сердце способно восстать из пепла. Возможно, это та линия развития русской литературы, которая в XIX в. достигла апогея в творчестве Ф. Достоевского. И может быть, именно в этом заключается пафос восклицания Бояна, завершающего песню: «Тяжко голове без плеч, худо телу без головы,— а Русской земле без Игоря».

В изобразительном мотиве, который можно условно определить как «психологизм прозрения», немало интересных пластических наблюдений, наполняющих и его характерностью. Поражает замерший взгляд — остановившийся вдох в глазах и фигуре раненого русского воина (лист 8). Волович по-разному моделирует оба глаза (художник постоянно пользуется этим приемом). Один — почти круглый, с точкой зрачка в центре, круто очерчен линией. Другой — вытянут, мягче обработан светотенью. Поместив эти формы в окружении белого пятна нимба, художник добивается изменения направленности взгляда: еще недавно обращенный вовне, в направлении подготовленного удара меча (энергичный ракурс слитой, единой массы руки-с-мечом), он мгновенно в ужасе расширяется, замирает, а потом сразу замыкается и стремительно уходит внутрь, в себя, медленно затухая. В другом случае (фигура мертвого половца, лист 8) как будто тот же прием, но в окружении густой сетки черных штрихов рождает ощущение тяжелого, потухшего взгляда. Поражают и разработки белого, как огня, света. Опыт предыдущих работ, да и сама жизнь, показывают, что огонь сердца может освещать и может ослеплять, способен очищать, но способен и сжигать. Пронзителен огонь, волком рвущийся из фигуры половецкого хана, — выразительная пластическая буквализация метафоры «испепеляющий взгляд» («Гзак и Кончак»). Огонь как пламя, как красный огонь, ползущий по земле или подкрадывающийся к церкви, моделирован дробно, отдельными языками, лепестками пламени. Огонь как свет души, очищающий и подымающий человека, дан цельной, нерасчлененной формой нимба. Интересно и неожиданно их соединение в фигуре возносящегося отрока: огонь, лижущий его лапти и край рубахи, и цельный объем на этот раз черного (!) нимба (лист II).

Черное поле с крутым белым ободом вокруг — такой нимб в контексте поэмы не может не ассоциироваться с затмением солнца. Нимб — солнце. Он воочию становится знаком предупреждающим, знаком, «преграждающим путь». В офортах встречаются нимбы разной свето-теневой напряженности: с прозрачной штриховкой, с густой сетью линий, в виде плотного ровного по цвету черного пятна, как бы «несостоявшиеся» нимбы. Однако, чтобы серебристый, пепельный, серый или черный нимбы вошли в логику художественной концепции, заявленной в первом листе серии, они должны обладать определенной свето-теневой насыщенностью, определенным энергетическим потенциалом. Художественной модели Воловича, как показывает офорт «Нашествие», достаточно одной, но пронзительной, щемящей ноты. В противном случае литературно интересные параллели, тонально заманчивые метаморфозы нимба грозят обернуться игрой форм, дразнящей ум и руку художника, грозят «истощить» метафору и превратить ее в блестящий, но расчетливый литературный, а не тонально-пластический прием.

Работа над офортами на темы «Слова» показала, что как только художник смыслово и изобразительно «истощает» для себя проблему отношения изобразительного пласта к передней плоскости и плоскости фона-экрана и все настойчивее уводит творческий поиск в разработку отношений внутри пласта, ценностные ориентиры художественной модели существенно изменяются. Вводимая Воловичем в прежнюю художественную конструкцию характерность (своеобразная разработка индивидуальности, попытка увидеть сквозь типологические оттенки индивидуального) «размывает» прежде абсолютную триаду «антигерой — палач — жертва», открывает возможность психологически разнообразных, в том числе и достаточно тонких, разработок. Обесчеловечивание мира перестает быть тотальным. Вот почему столь важно в данном варианте художественной модели безошибочно определить, что и как сможет выразить, «определить» ценностную «опору», силу, способную поднять падающую на землю жертву, вдохнуть в нее жизнь, возвысить до героя, а может быть, и вознести до неба. Но сделать это в пределах художественной концепции, рассчитанной на метафизическое противостояние добра и зла, необычайно трудно. Отстранившись от пространственных разработок, отбросив разработки объема церкви как пластической метафоры, обнаружив в первом листе возможности, таящиеся в цельном белом пятне нимба, художник все же не пережил свою счастливую находку как открытие. Блестяще владея множеством оттенков в перепадах «плоскостность — глубина», он не оценил мощную энергетику цвето-тональных сопряжений как системообразующее качество, как прием, способный организовать художественную концепцию всей серии, придать ей столь необходимый элемент национально-эмоциональной принадлежности. Одинокое, несложное по пласти-

ческому рисунку, как будто не сообщающееся с другими формами, нередко приглушенное в тоне светлое пятно нимба крайне редко способно противостоять агрессивным по своей природе «отрицательным пластическим формам» и не может стать тем камертоном, который способен помочь страдающему человеку уловить спасительный луч света в себе. Концептуальная неясность нового для Воловича цвето-тонального хода, очевидно, создает саму возможность появления тонированной подкладки при тиражировании офортов. Выигрывает лишь один лист — «Хоровод»: желтая подкладка здесь как рефлекс от света языческого кострища. Возможно, тональная аморфность рождает и странную неудовлетворенность от серии в целом — при блеске профессионального мастерства и множестве пластических, композиционных, характерологических находок.

Вообще, начиная с 1970-х гг. Воловича стали упрекать в холодноватости, потере непосредственности, в узости тематики, далекой от забот современности, в том, что «обобщающие формы ходят из листа в лист», в отсутствии положительного героя и даже в утверждении «прописных истин». Каждый из этих упреков сам по себе как будто мало что значил, но взятые вместе, они «схватывали» некий скрытый и важный в творчестве художника феномен. Действительно, осваивая в конце 1950 — начале 1960-х гг. художественную конструкцию XX в. из потребности действительного противостояния человека давлению среды, чуждой его родовой сущности, Волович в то же время упорно снимал в своей художественной системе личностное начало, стремился стать почти внеличной, стилевой системой, удержать некоторую паузу, дистанцию между собой и произведением, перерождая в нее прежний синкретизм; открытое самовыражение не стало его прямой целью. Пользуясь пространственными деформациями, гиперболами, метафорами, свободными перемещениями формы, т. е. экспрессивным языком, пригодным для выражения сложной внутренней жизни личности, ее рефлексивности, художник компоновал с их помощью «символический» (Д. С. Лихачев), «типологический» (А. В. Гулыга) образ, создавал устойчивые иконографические мотивы. Словно творя некий архетип, он придавал известную архаичность, герметизм своей художественной системе. Наконец, с завидным постоянством исследуя «трущобы» отношений человека и окружающей среды, будучи изначально страстно социальным, он уходил в книгу, в темы европейской древности и средневековья, совсем нечасто выходя к темам современности. Как будто ему нужны были «окольные» пути для выражения своего мироотношения. Как и в начале творческого пути, когда речь шла об иллюстрировании детских книг, так и на этот раз художник не был безразличен к критике, но упорно не отказывался от своих завоеваний. Что могла означать борьба за этот вариант художественной модели? Можно выдвигать много предположений, но все

они, безусловно, покрываются анализом социальной ситуации тех лет, ибо странная двойственность в той или иной форме отмечается в судьбах и творчестве многих из нынешнего среднего поколения мастеров, выход на художественную арену которых можно датировать концом 1950-х гг., а достижение творческой зрелости 1960-ми гг. Для многих из них социальные движения приобретали особую отчетливость, будучи еще в детстве и юности освещенными важными переломными моментами мировой и отечественной истории (вторая мировая война и послевоенный период).

Новая социальная ситуация, которая в документах XXVII съезда КПСС характеризуется как время застоя, отсутствия подлинной гласности и которая сегодня вызвала необходимость грандиозной по масштабам перестройки и обновления жизни всего общества, тогда изменила многие ценностные ориентиры. В условиях разрыва слова и дела внутренний мир личности как будто отчуждался от общественного целого, он переставал быть тождественным самому себе при выполнении общественных функций, в межличностном общении, расчленялся сложно, причудливо, парадоксально, порой гротескно. В условиях нарастающего потока кажимостей возрастало недоверие к социальной активности, оборачивающейся пассивностью конформизма, ставились под сомнение ценности и идеи, вдохновлявшие активное социальное действие. Подлинное содержание человека оказывалось «неявным» (Н. А. Дмитриева), социальные мотивы поступков малопредсказуемыми. Ожидаемый результат неожиданно проявлялся как прямо противоположный. Сущность человека как «ансамбля общественных отношений» (К. Маркс) как бы превращалась в смесь различных общественных и индивидуальных возможностей, и, какая из них станет ведущей, зависело от «социальной роли», на которую он будет определен. Растворение подлинного человеческого содержания или, иными словами, того, что в этом содержании было от «родовой» сущности человека», в изощренных мнимостях и видимостях оборачивалось вещизмом, потребительством, грозило разгулом ценностного релятивизма, «абсолютной относительностью» всех ценностей: добра и зла, красоты и уродства и т. д., то есть разрушением того, что психологи и философы называют «стержнем», «направленностью» (С. Л. Рубинштейн), «системообразующей осью» (В. Г. Афанасьев) личности и что задает и определяет пути развития души, ее способность к творчеству новых ценностных смыслов.

В условиях двойственности бытия и сознания Волович уходит в «эзопов язык», в книгу. Классическая оппозиция «художник — натура» и контакт между ними посредством зрения оказался поколебленным в который раз. Сейчас, как никогда раньше, с откровенностью художественного закона обнажилось истинное для искусства понимание натуры как социальной ситуации, зре-

ния — как внутреннего зрения, социального прозрения. Подобный контакт с натурой требовал от художника особого дара проникновения сквозь внешнюю оболочку социальных явлений, раскрытия их сокровенных свойств. Условия, предельно обостряющие неоднозначность структурных связей, точнее, разорванности человека и «мира человека» (К. Маркс), диктовали необходимость развернуть их в пластические мотивы, внешне как будто далекие от социальной конкретности рассказа. Волович слушает болевые точки сегодняшнего мира через книгу, через древние саги, литературу европейского средневековья. Контакт с действительностью стал носить ассоциативно-опосредованный характер, а книга — определяться как объект-посредник. Когда мир готов обернуться иллюзией, нужна ценностная опора, гарантия ценностной беспристрастности. Она видится вне принадлежности своему времени, в глубине веков. Искусство 1960—1970-х гг. изобилует репликами в историю мирового искусства и в сюжете, и в стилистике. Даже восполнение пробелов в профессиональном образовании нередко выливается в контакт преимущественно с памятниками культуры, а рисунок — для прежних поколений художников действенное средство живой связи с миром — надолго уходит из круга внимания. В некотором смысле объективность оказывается ссылкой на авторитет прошлого. Волович исследует книгу как литературную реальность в логике художественных образов, как режиссер-постановщик ее изобразительного варианта. Возросшая активность мироотношения художника, его самоопределение в противовес агрессивному потоку иллюзий действительности в этих условиях позволяют ему разрывать ткань литературного повествования. Отстраняясь от проблем макетирования и оформления книги в начале 1960-х гг., замыкая художественный мир иллюстрации рамкой, Волович в 1970-е гг. выходит «вон из книги» в станковые листы, а в «Слове о полку Игореве» «раскниживает» книжную графику до иллюстративного альбома-приложения.)

С этой точки зрения было ли его обращение к книге бегством от контактов с натурой? Однозначно ответить невозможно. Да, ибо это был уход от прямого конкретно-исторического повествования, от непосредственной связи с живой моделью. Нет, ибо, обладая тонкой социальной интуицией, художник нес сигналы окружающей его действительности через все листы. Более того, в условиях угрозы ценностного релятивизма его художественная система — ее конструкция, концепция — была устремлена на то, чтобы донести и утвердить не размытыми относителем, не расшатанными хаосом мнимостей границы основных человеческих ценностей. Суровое и жестокое «кто ты?» — герой или антигерой, палач или жертва — опрокидывало демагогию конформизма. Отказ от «завора» «социальная роль — подлинная сущность личности», куда могли просочиться не только совестливость рефлексии, но и ее изворотливость, ухищ-

рения, стремление к максимально точному выявлению главного мотива поведения, системообразующего качества человека укрепляли границы между ценностями, делали их абсолютными. Недостаточно доверяя в той социальной ситуации способности человека твердо различать добро и зло, понимая художественную конструкцию как противостояние агрессии «отрицательных форм», Волович «обороняется» от необузданности ценностного релятивизма формообразующими приемами, принципиально утверждая ими порядок, целостность, всеобщую системность мира и человека, не скрывая при этом, что система может быть разной: обезличивающей или формирующей подлинно свободную личность. Его композиционный дар позволяет строить художественную модель, далекую от элементарного конструирования или аморфности, уводя в строго «организованную сложность» пространственных сопряжений противоречивые сигналы действительности. Что может означать в этом случае упорная борьба за переднюю плоскость, за плоскость фона-экрана, просчитывание вперед и назад каждой клеточки изобразительного пласта? Остановить напор «отрицательных пластических форм» — значит удержать изображение в рамках художественной условности, в пределах рукотворности художника. Не дать изображению разорвать переднюю плоскость и «вывалиться» в сегодняшний мир — значит не позволить художественной реальности действовать на зрителя помимо его воли, минуя его сознание. В пафос передней плоскости оказывается «свернутым» протест против превращения искусства в средство манипуляции массовым сознанием. И в этом высший гуманизм, высшая страстность художника наших дней.

Позиция Воловича по отношению к агрессивному потоку действительности далека как от кроткой покорности, так и от утверждения «шапкозакидательской» борьбы со злом. Показывая реальную «отработанность» механизма уничтожения очеловеченного в человеке, — системой ли государственности, как в листах к «Ричарду», «Эгмонту», или миром разнuzданных инстинктов и грубых чувств, как в сагах, — он утверждает героическую мощь человеческого стоицизма. В этой позиции трудно не увидеть отсветы его детства, времени второй мировой войны, когда разделение всех ценностей приобретало особую отчетливость. В ней, очевидно, выражается и своеобразие его натуры. Художник обладает редкой способностью доносить вечные ценностные проблемы мира неизменными; внешняя холодноватость, остраненность листов никогда не оборачивается у него пошловатостью или изобразительной демагогией. Однако в чем предметно воплощен стоицизм как положительный герой его художественной модели, если в ней нет привычных, соответствующих прошлой художественной традиции «положительных» конкретно-фигуративных мотивов: гармонически ясных изображений природы, сцен народной жизни, наполненных социальным

оптимизмом и т.п.? Оценивая ценностную сущность явления сдвигами и уподоблениями, деформациями и перестановками объемов, Волович воплощает его в соответствии с «грамматикой и синтаксисом» художественного языка XX века: в крепкой схваченности всех частей композицией, в пафосе передней плоскости и плоскости фона, в контроле над каждым пластическим объемом, иными словами, в самом способе «преодоления материала», «уничтожения формой содержания» (Ф. Шиллер), который сейчас, в правилах изобразительного языка Новейшего времени, оказывается осмысленным как открыто ценностная форма.

Позиция противостояния агрессивному потоку реальности, требовавшая от личности в полном смысле слова героических усилий, но необходимая в те годы художнику, содержала при предельном обострении немало опасностей. Глядя на мир с «ценностного высока», стремясь удержаться над вседозволенностью текущего дня, трудно увидеть многооттеночность ценностей в действительности. Завороженность могуществом абсолютных ценностей таила воинствующий антропоцентризм в отношении художника к художественной модели, своеобразную творческую вседозволенность. С другой стороны, тяга к созданию абсолютных знаковых ценностных формулировок грозила обернуться пассивной созерцательностью, своеобразным творческим самоустрашением: художник мог стать узником однажды им же созданной и понятой как абсолют системы. Воинствующий антропоцентризм вседозволенности и нормативность, пассивная созерцательность «винтика», от которых бежали в 1950-е гг., могли достигнуть в момент неоспоримых творческих успехов.

Все это были бы досужие рассуждения, если б они никак не проявлялись в художественной практике Воловича, в круге его изобразительных мотивов и пластических приемов. Предельно жестко формулируя, можно сказать, что эти опасности таились в книжных сериях, открыто обнаруживались в некоторых станковых листах как салонность и манерность или как крайняя самонормативность, саморегламентированность. Внешне как будто противоположные, они оказывались имеющими один корень, к ним одинаково вели, как это ни покажется странным, и воинствующий антропоцентризм мироотношения художника, и пассивная созерцательность.

Выступая против нормативности, Волович сам начинал испытывать тягу к разработке устойчивых композиционных схем, изобразительных мотивов, пластических ходов. Поражая последовательным нон-конформизмом при первом впечатлении, его листы вдруг катастрофически теряли неповторимость при следующих обращениях к ним или в контексте творчества в целом. Оказывалось, что глаз каждый раз с принужденным постоянством скользил по одним и тем же заданным графиком пространным вехам. Модель «сворачивалась» до иконографиче-

ского извода, совершенной формулы, которую, однако, покидали как излишние, «украшательские» трепет жизни, ее беспредельная сложность и богатство. Над листами книжных серий нависали угроза эмоционального насыщения, неприятный налет холодной аналитичности. Кажется, будто вариант художественной системы XX века, который создал художник в 1960-е гг., в 1970-е фатально обернулся каноном, и, может быть, от этого профессиональное совершенство, которого достигает в это время художник, неожиданно выступает плодом не остроиндивидуального, а словно коллективного творческого опыта, некой творимой художником культурной стилиевой традиции. Что греха таить, трудно определить черту, за которой изображение мстит аналитичностью или манипуляцией — качествами, в другой художественной ситуации способными придать листам очарование невозмутимой классичности или пылкую страстность, публицистичность. Тем более, что требующие дисциплинированности и строгого контроля техники старой гравюры в интерпретации книжных серий Воловича усиливали внеличностный, стилиевой характер системы его формообразования.

Ценностное осмысление «преодоления материала», повышенная «страсть» к ведению цеховых (технических и пластических) поисков, в целом свойственные Воловичу, оттачивая его графическое ремесло, были способны, однако, при предельном обострении раскрыться как ремесленничество, ибо «слепая страсть» могла увидеть в них самоцель, увести от вдохновенного творчества новых ценностных смыслов, от высказывания горьких, но столь необходимых истин в дразнящую игру объемов. «Усеченная», «частичная» форма орнаментики, органично введенная в художественный текст «Ричарда», в офортах к «Слову» разворачивается в драгоценную, серебристо-шероховатую фактуру, густо нагруженную орнаментом, полонившим всю поверхность иллюстраций. Избегая пустоты, художник словно «купается» в блестящем умении ювелирно «уроботать» лист. Вызвав в памяти обработку поверхности древнерусских окладов, он, однако, не противопоставляет ей, как было показано, духовную наполненность иконописного лика, выходя тем самым к границам, за которыми лежит манерность, салонность.

Как отмечалось, опасности, подстерегавшие художественную систему Воловича, просматривались уже в сериях книжных иллюстраций, но откровенно их обнажила станковая графика. Она же вместе с натурными пейзажами как будто приоткрыла сегодня и выход из проблемной ситуации. Модель Воловича, как будто недостаточно гибкая, работающая в социальных и художественных ситуациях, когда развитие социального противоречия застыло на ступени поляризации, обогатилась здесь введением индивидуализации, понятой не как тонкая индивидуально-психологическая разработка характера, а как характерность, окрашивающая, углубляющая «символический» (Д. С. Лиха-

чев), «типологический» (А. В. Гулыга) образ. Существенно изменяя систему ценностных ориентаций, этот выход остается, однако, вполне в логике развития аналогов данного типа художественной концепции в истории искусства. В его отблесках решаются отдельные мотивы в сериях листов к «Эгмонт» и «Слову о полку Игореве», но подлинный смысл находки может обнаружиться в ходе дальнейшего творческого развития художника.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. также: Уроженко О. А. Виталий Волович: проблемы становления мироотношения (1950-е — середина 1960-х гг.) // Из истории художественной культуры Урала. Свердловск, 1985.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 29. С. 16.

Н. П. ЯКИМОВА
Уральский университет

Свердловские художники театра: современность, образность

В истории советской сценографии 1980-е гг., бесспорно, будут заметным явлением: именно сегодня мы имеем дело с принципиально новым осмыслением художником драматургии, получившим название «пластическая режиссура»¹. «Сегодняшний театр лишен какой бы то ни было постановочной канонизации. Ни на одну форму нет запрета. Гипербола, метафора, пустая сцена, реальные персонажи или призраки, головокружительная смена мест действия, союз стихов и прозы в любых комбинациях, психологизм внутри условного и условное внутри психологизма — все известно и все можно»². Театр открыл новую образность. Пришел период «наступления» художника на сценическое пространство, возвращения ему игровой природы. С появлением нового поколения художников ведущим принципом оформления спектаклей становится создание особой пластической среды, развивающейся по собственным законам. Средствами пластики художники стремятся «режиссировать» само сценическое действие. В новой структуре возникает активный контакт декораций и актера. Сценограф, создавая некую условную среду, творит и пластику актера, как бы «провоцирует» его на поиски новых выразительных решений. Складывается новое понимание сценической среды. Она не только рассказывает о материально-вещественном бытии персонажей, но и служит образно-пластическим выражением эмоционально-духовного содержания спектакля. Современная декорация отличается и ассоциативной многоплановостью, и точной передачей атмосферы реального места действия. И, наконец, основная особенность современной сценографии — качество действенности, вы-

ражающееся в том, что создаваемый художником пластический образ спектакля раскрывается исключительно в процессе сценического действия, в сложных взаимосвязях с происходящими в спектакле событиями.

К сценографам этого типа относятся В. Кравцев — главный художник Свердловского академического театра драмы, и Ю. Устинов — главный художник Свердловского академического театра оперы и балета имени А. В. Луначарского. В. Кравцев, выпускник Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии, учился у И. А. Иванова, работал макетчиком у Э. С. Кочергина. Безусловно, общение с видными мастерами наложило отпечаток на формирование его творческого лица: художнику присущи поиски в области формы, фактуры, пространственного решения, цвета. Он, как и другие сценографы его поколения, соединяет в одном спектакле статичные и движущиеся детали, живописные и конструктивные элементы, натуральные бытовые вещи и бутафорию. Так, в «Чайке» (спектакль 1983 г., режиссер А. Григорян) художник ищет настроенные и атмосферу не места действия, а непосредственно самого действия. Конструируя эмоционально-подвижную среду, В. Кравцев находит емкую метафору, позволяющую выразить сложный мир чеховских персонажей. Такой метафорой становится легкая ткань, живописно драпирующая сцену в первых двух актах. На фоне ее все приглушено: скрадывается жесткость и острота, людям и вещам придается иллюзия согласия и гармонии. Вместе с тем световая и пластическая размытость очертаний пространства сцены рождает ощущение нереальности происходящего, зыбкости покоя, усиливает впечатление тревоги. Этот мир красив, но в природе его легкости кроется обреченность. Постепенно, по ходу действия, исчезает среда, сотканная из мечтаний и грез, в третьем акте остается лишь подчеркнуто предметная обстановка, грубая в своей реальности. Вещи, которые, казалось, легко вписывались в мир сцены, оказываются вполне натуральными, но их сочетания, отношение к пространству, роль в интерьере являются совсем иными, чем те, которые прежде существовали на сцене. Активное вторжение «грубой натуры» разбивает мечту о счастье и гармонии.

В спектакле «Тартюф» (1984 г., режиссер А. Попов) В. Кравцев сочетает световую моделировку с масштабным соотношением фигуры актера в вертикали пространства. Художник располагает по периметру игровой площадки светильники, создающие необходимую эмоционально-смысловую среду. Декорация прочитывается одновременно и как подмостки театра самого Мольера, и как некая квинтэссенция конкретного жизненного пространства, в котором герои и их взаимоотношения подаются выпукло, будто через увеличительное стекло. Поиски В. Кравцевым в декорации «воздуха» как очеловеченной атмосферы спектакля предстают в работе «Рядовые» (1985 г., режиссер

В. Анисимов). Основой композиции становится замкнутая вертикальная конструкция, в центре которой человек, солдат. Эта единая сценическая установка воспринимается и как готический храм, и как мощные трубы органа, и как гигантские снарядные гильзы. Жесткость, мужественность решения рождают ощущение монументальности и драматизма происходящего, предчувствие превращения декорации в памятник, мемориал. В финале ниспадающая гвардейская лента, обрамляющая сцену, медленно опускающийся тяжелый суперзанавес, словно надгробная плита на братскую могилу рядовых, завершают развитие образа, вызывающего к человеческой памяти.

Ю. Устинов, выпускник Московского художественного института им. В. И. Сурикова (мастерская профессора М. М. Курилко) начал работу в Свердловском академическом театре оперы и балета им. А. В. Луначарского в 1981 г. В творческом багаже художника разнородные постановки, но у них есть одна общая черта: они сделаны с одним режиссером, А. Тителем, что, в известной мере, позволяет говорить о сформировавшемся творческом «дуэте» единомышленников. Что же определяет стиль Ю. Устинова? В основе его зрелищной музыкальной образности — поиски живописной метафоры, попытка органического слияния яркой, действенной, импульсивной формы декорационного решения и внутреннего психологического наполнения. Наглядно эта музыкально-колористическая стилистика предстает в постановке оперы «Пророк» (1984 г.) свердловского композитора В. Кобекина.

Произведение состоит из трех частей: «Интермедия о Дон Гуане» (по «Каменному гостю» А. С. Пушкина), «Пир во время чумы» (по одноименной драме А. С. Пушкина), «Гибель поэта» (композиция по стихам А. С. Пушкина). Постановщики стремятся постичь мудрый и неповторимый художественный мир Поэта, понять самого Пушкина в его творениях, в его героях. Пластическое решение спектакля, предложенное художником, состоит из взаимодействия четырех сменяющихся по ходу развития действия живописных задников и семи колонн, расположенных вдоль кулис сцены. «Узнавание» замысла сценографии начинается с первых музыкальных аккордов. В прологе, дающем картину зимнего, заснеженного Петербурга, на заднике легким контуром проступают элементы строгой архитектурной классики города, его образ дополнен стройными рядами колонн. Цвет внутренне драматичен: темно-лиловые, сиреневые, густые серебристые тона рождают предчувствие трагической развязки последнего акта, дуэли Поэта. Главная идея, пронизывающая спектакль — взаимосцепление Жизни и Смерти. В живописной метафоре, найденной художником, цветовые отношения разработаны то как противоборство, столкновение, то как страшная схватка, отчего сиреневые тона сгущаются, образуя глухую бездну, а серебристые обретают зловещую, притягивающую к

себе черноту («Пир во время чумы»). Постепенно возникает ощущение обреченности борьбы цвета, ибо холодный, спокойный белый медленно наполняет пространство сцены, подчиняя себе все живое. Колонны, органично вписывающиеся в общую цветовую палитру, оказываются уже не колоннами, а свечами. У каждой — свой живой огонь, символ жизни. Гибнет герой, созданный гением Поэта (Дон Гуан, Командор, Вальсингам, Священник) — «сгорает» свеча. Образные функции колонн-свечей в спектакле многозначны: в зависимости от действия они выступают то храмовыми конструкциями, украшенными средневековой скульптурой, то «кипарисами», а в финальной сцене — вновь превращаются в семь свечей, но угасших, оплывших. Сценография «Пророка» раскрывает изобразительно-пластическим языком драматургию музыки, что является несомненной находкой в театральном воплощении оперного произведения.

Таким образом, творчество молодых мастеров В. Кравцева и Ю. Устинова показывает, что положение свердловских художников в театральном цехе обретает стабильность. Сценограф становится признанным соавтором режиссера в его поисках высокой художественной правды.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Более подробно см.: **Березкин В.** Новые принципы образного моделирования в искусстве театральных художников // Советское искусствознание — 75. М., 1977; **Он же.** Сценография второй половины 70-х годов // Вопросы театра. М., 1981; **Михайлова А.** Образный мир сцены: (Заметки о современной сценографии). М., 1979; **Она же.** Художники драматического театра на Всесоюзной выставке 1979 г. // Советские художники театра и кино — 79. М., 1981; **Пожарская М.** Сценография советского театра сегодня // Советские художники театра и кино — 75. М., 1976; Художник, сцена, экран: Сб. статей. М., 1974.

² **Березкин В.** Многообразие // Театр. 1980. № 2. С. 24.

Р. Р. МУСИНА
НИИ художественной промышленности

Некоторые проблемы современного развития искусства народных художественных промыслов

Современное производство изделий народных художественных промыслов изменило традиционное представление о народном искусстве. Путь его развития, оправданный высокой культурной значимостью, оказался не простым.

Силою обстоятельств традиционное искусство было вынуждено многое потерять и обрести не свойственные ему черты. Сегодня органичный народному промыслу уклад, не побоимся сказать, утрачен навсегда. Искусство народных художественных

промыслов стало явлением нового порядка, не имеющим себе аналогий. Процесс «офабричивания» промыслов прочно связан с профессиональным художественным творчеством, базируется на включении в работу промыслов художников — выпускников вузов, училищ. Сегодня художник-профессионал направляет творческие поиски коллектива, работает над созданием образцов для производства. Причем это свойственно в равной мере и новообразованным предприятиям, и традиционным центрам. Включение профессиональных методов в работу с материалом народного искусства не привело к утрате преемственности традиций, напротив, оно послужило более сложным, многогранным связям с ней. Как верно заметил Б. Бернштейн: «Традиция в своей инвертной функции — есть определенным образом отобранный, упорядоченный, структурно-организованный опыт»¹. Традиционное искусство более, чем это ему было свойственно, оказалось вовлеченным в сложные искания современной художественной культуры.

Уже полтора-два десятилетия идет процесс формирования стилевой направленности продукции на предприятиях Управления местной промышленности Свердловского облисполкома², выпускающих художественные фарфор и керамику, изделия из дерева с росписью, предметы ручного художественного ковроткачества и расписные подносы. Эти предприятия относятся к группе восстановленных, так как развитие художественных ремесел к моменту их возрождения (за исключением одного Невьянского завода художественной керамики, возникшего в продолжение деятельности местной гончарной артели) оказалось прерванным. Приходилось собирать музейный материал, привлекать на предприятия отдельных мастеров, владевших традиционными навыками. Работу по возрождению традиционного искусства Урала возглавили профессиональные художники, чья квалификация, художественные знания оказались необходимыми. Проведенная работа показала, что возрожденное искусство актуально, его принял современный потребитель. Вместе с тем развитие традиционного искусства испытывает сегодня известные трудности. Кризис сбыта изделий народных художественных промыслов обнажил наши просчеты как в планировании этой отрасли, так и в вопросах художественно-творческой работы.

В настоящее время количество достигается снижением качества изделий. Пять предприятий Свердловской области выпускают изделий народных художественных промыслов более чем на 7 миллионов рублей. В условиях такой интенсификации ручного художественного производства сохранить уникальность, неповторимость исполнительского труда становится все сложнее. Лучшие производства держатся на энтузиастах, заинтересованных, понимающих свою задачу руководителей. Среди них Нижнетагильский завод эмалированной посуды. Его опыт по выявлению творческого потенциала коллектива, по закреплению в

условиях современного крупного производства промышленных форм творческой работы заслуживает всяческого поощрения и изучения другими предприятиями области.

В цехе художественной росписи этого завода работает до 150 художников, большая часть которых специализируется на полихромной кистевой росписи. В это же число входят орнаменталисты — мастера «золотного» узора. Творческий коллектив работает «от достигнутого»: не имея образца-эталона, поступательно развивает варианты типовых композиций. Этот метод стимулирует творческую активность художников, свидетельствует о возможностях современного развития традиционного искусства. Однако, к сожалению, доведенные до механичности исполнения приемы художественного ремесла используются сегодня для создания самых разнообразных композиций без учета их прежней взаимообоснованной связи.

Принцип компоновки уральского декора — туго «сбитого» букета, собранного из мелких, упруго написанных лепестков и листьев, — предполагал и некрупные композиции, включенные свободно от живописи, крытого насыщенными плотными красками фона в общий декоративный и образный строй произведения. Современные композиции утрачивают эту хрупкую слаженность традиционного букета, больше тяготеют к заполнению всей поверхности подноса, что приводит к внутренней дисгармонии декора. Сегодня в нижнетагильских подносах нарастают игнорирование местных принципов цветовой компоновки, усиление пестроты в колористическом строе, кичевые явления в сюжетных разработках, что является свидетельством отступления искусства от своего первоисточника. Пробелы в знании традиционного искусства в условиях высоких темпов производства усугубились, выявили несовершенство методики работы с традиционным материалом. Увлечению внешними декоративными признаками традиционного искусства должно быть противопоставлено освоение явления в его мировоззренческой целостности, в неразрывности образного, колористического и композиционного строя.

Трудности формирования стиля сысертского фарфора лежат в этой же плоскости. Художники предприятия 15 лет назад обратились к традициям местного искусства. За основу были взяты домовые росписи — яркое, самобытное явление традиционного искусства Урала. Шло активное осмысление стилистических приемов декоративного письма, но за пределами внимания художников оставались идейно-эстетическая основа этого искусства, его специфическая определенность. Выхваченные из декоративных домашних росписей мотивы были чужды фарфору. Некрупные современные формы изделия не «приняли» такой росписи, не принял ее и покупатель. Работа сысертских художников с традиционным материалом оказалась в тупике в силу неверных методических установок. Комплексный подход к изу-

чению всего наследия, осмыслению художественной и материальной культуры Урала должен лежать в основе всякой такой работы и предопределять путь к выявлению частного и конкретного. Для понимания явления также необходим его социальный срез. С этих позиций для художников-фарфористов могут представить значительный интерес нижнетагильские традиционные подносные и сундучные росписи, законченные в своей декоративной выразительности. Круг бытования этих групп изделий был в одной среде.

Не менее острой, чем сохранение традиционной преемственности, является проблема актуальности искусства народных художественных промыслов. Художественная традиция развивается сегодня в формах, близких к классическим, — в творчестве народных мастеров и традиционных центров. В этом случае «сформировавшаяся система приемов не остается застывшей и имеет тенденцию медленного саморазвития»³. Более сложной и не такой однозначной является проблема восстановления и использования декоративной и образной систем народного искусства в изделиях большинства предприятий народных художественных промыслов. Перспективным, творчески наполненным может быть путь не обособления искусства народных художественных промыслов, а активного включения традиции в самые смелые современные решения. В данном случае традиция выступает как питательная среда, дающая искусству культурную основу, национальную или локальную самобытность.

Гончарный промысел, не являясь ведущим, издавна существовал на Урале. Ему свойственна была русская пластическая традиция, которая получила местное осмысление. Горшки, кувшины, миски, дойники отличались целостным образным решением, лапидарностью форм, тактичным, немногословным декором. На развитие этих особенностей местного искусства работала невянская артель «Керамик», продолжая выпускать традиционный набор изделий. Но в 1960—1970-е гг. Невьянский завод художественной керамики стал постепенно уходить в производство сувенирно-подарочных изделий, в силу специфики которых вычленялась декоративная украшательская линия, не свойственная этому промыслу. Утраченная органичность искусства привела к долговременному кризису. Невьянские керамисты не дали убедительных произведений. Сувенирные изделия были иллюстративны, натуралистичны, в утилитарных формах ушло главенствующее значение пластики основного объема.

Вместе с тем анализ старых уральских гончарных изделий выявляет в них сильную конструктивную линию, преобладание эстетики формы и функциональности предмета, что, безусловно, актуально в современном художественном творчестве. Развитие этих качеств на основе ярких дизайнерских решений могло бы дать правдивое прочтение традиции. Проектно-конструкторское бюро при Управлении местной промышленности Свердловского

облисполкома в целях оказания практической помощи предприятию разработало коллекцию керамических изделий, но они не выявили самобытных черт местной керамики (вазы с лепниной, кофейные наборы и другие предметы не несут в себе единого и принципиального организующего конструктивного начала).

Последнее, на чем хотелось бы остановиться,— это роль потребительского фактора в развитии искусства промыслов. Она не должна сводиться лишь к удовлетворению запросов торговли. Здесь необходима большая работа по пропаганде искусства промыслов области, воспитанию вкуса широких потребительских масс на вещах художественно убедительных, функциональных и эстетически оправданных. При этом художники предприятий промыслов должны учитывать социальный и культурный уровень рынка, что даст возможность более органично включать традиционное искусство в жизнь и быт урбанизированного края.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бернштейн Б. Традиция и канон: Два парадокса // Советское искусствознание — 80. М., 1981. Вып. 2. С. 122.

² На Сысертском заводе художественного фарфора, Невьянском заводе художественной керамики, Буткинской фабрике ручного художественного ковроделия, Туринской фабрике детской игрушки, Нижнетагильском заводе эмалированной посуды.

³ Разина Т. М. О профессионализме народного искусства. М., 1985. С. 165.

СООБЩЕНИЯ И ФАКТЫ

О. П. ГУБКИН

Свердловский музей изобразительных искусств

Богатыревы —

династия невянянских художников-иконописцев

Вопреки устоявшемуся мнению, что русская иконопись в XVIII—XIX вв. утратила былые высоты, интерес к ней в советском искусствознании в последние два десятилетия возрастает. Уже не вызывает аргументированных возражений мнение, что XVII в. не завершает эволюцию живописи, продолжающей свое развитие в глубоких провинциях России¹. Одной из таких провинций в конце XVIII — первой половине XIX в. являлся горнозаводский Урал, по выражению В. И. Ленина, «резко отделенный от центральной России»² как в географическом, так и в экономическом отношении.

В 1923 г. Сюшель Дюлонг отмечал, что «почти все уральские иконописцы жили в Невьянске»³. Материал, собранный С. Дю-

лонгом в процессе устного опроса старообрядцев, посещения часовен Екатеринбург, села Шарташ, Невьянского и Нижнетагильского заводов, а также почерпнутый им из публикаций журнала «Уральский старообрядец», подтверждает существование иконописи в Невьянском заводе с самого его основания и на протяжении XVIII и XIX вв. Невьянский иконописный промысел к середине XVIII столетия дал ряд интересных мастеров, таких, как Григорий Коскин и отец Паисий (умер в 1769 г. — О. Г.). В конце XIX в. Д. Н. Мамин-Сибиряк писал: «Невьянские иконописцы известны всему раскольниковому миру на Урале, как Богатыревы или Чернобровины»⁴. Эти семьи определяли «лицо» невянского иконописания во второй половине XVIII — середине XIX в. И хотя в начале XIX в. в Невьянске «иконописных мастерских насчитывалось до десятка»⁵, известен факт, что «почти все иконописцы копировали иконы Богатыревых и можно найти это сходство с начала XIX века до начала XX-го»⁶. В фондах Свердловского государственного объединенного историко-революционного музея (СГОИРМ) есть восемь рисунков-прорисей с работ Богатыревых, имевших хождение среди иконописцев. Как отмечал С. Дюлонг, «влияние этой семьи было огромное на всех уральских иконописцев... Их работа считалась очень ценной»⁷.

Богатыревы занимались иконописанием со второй половины 1770-х гг. по 1845 г., т. е. в период подъема и наивысшего расцвета невянского иконописного промысла. В конце XVIII — начале XIX в. на Урале шел процесс организационной консолидации старообрядчества и образование мощных старообрядческих общин⁸. Не менее трех четвертей из почти двухсот старообрядческих часовен и молелен, существовавших в Пермской губернии в середине 30-х гг. XIX в., возникло после 1785 г.⁹ Иконы Богатыревых, по сведениям Дюлонга, «можно видеть во всех часовнях на Урале. Один каталог их икон составил бы большой том»¹⁰. Иван Васильевич, Михаил Иванович, Афанасий Иванович, Артемий Михайлович и Герасим Афанасьевич Богатыревы составляли ведущую мастерскую невянского иконописного промысла, ориентированную на торгово-промышленную верхушку уральского старообрядчества.

Первое упоминание о Богатыревых мы находим в метрической книге Невьянского завода. Из списка 1746 г. видно, что в доме № 499 проживали: «Иван Дементьевич Богатырев 47 лет (родился в 1699 г. — О. Г.), его жена — Маремьяна Петровна и дочь Анна»¹¹. Согласно ревизской сказке 1816 г. в Невьянском заводе жили три семьи крестьян Богатыревых: Ивана Васильевича, Ивана Афанасьевича, Кондратия Акинфовича. Можно предположить, что ранее в Невьянске жили Василий, Афанасий и Акинфий Богатыревы, возможно, братья. В ревизской сказке 1816 г. три семьи Богатыревых записаны как родственники¹²: под № 306 записана семья иконописцев Богатыревых из девяти

человек. Взрослые сыновья с женами и детьми жили в доме своего отца и занимались вместе с ним иконописью.

Не установлено, где и у кого учился ремеслу Иван Васильевич Богатырев. Скорее всего у местного невянского иконописца, возможно, родственника. Но, зная год его рождения (1759) и общеизвестный факт, что обучали иконописи мальчиков с десяти — пятнадцатилетнего возраста в течение 5—7 лет¹³, а также зная год рождения Михаила (1779) — сына Ивана Васильевича Богатырева, мы можем предположить, что Иван Васильевич Богатырев начал работать самостоятельно, как вполне сложившийся иконописец, в период с 1776 по 1778 г. По древнему обычаю отцы учили детей своему мастерству, по возможности полному, или, когда имели нескольких сыновей, одного — «личному», другого — «доличному». Вероятно, Михаил Иванович начал обучаться у отца иконописанию около 1790 г. и по полному курсу ремесла, так как разница в возрасте с младшим братом Афанасием составляла 8 лет. К началу обучения Афанасия (около 1797 г.) Михаил был уже сложившимся иконописцем и мог принимать участие в обучении брата ремеслу. В дальнейшей совместной работе братьев Михаил, как старший и более опытный, мог писать «личное», а Афанасий «доличное», со временем постигнув и первое. Обучение велось по прорисям с работ Ивана Васильевича и, возможно, других невянских мастеров. В фондах Свердловского государственного областного историко-революционного музея (СГОИРМ) есть пять рисунков-прорисей с работ Ивана Васильевича Богатырева: «Три святителя», «Отечество», два рисунка «Спаса Нерукотворного» и «Воскресение — Сошествие в ад». Там же одна прорись Михаила Богатырева, датированная маем 1809 г., на сюжет «Вседержитель вешает мученику со свитком». В 1926 г. при передаче в Антираелигиозный музей проходили по акту прориси Афанасия Богатырева, поступившие в фонд Уральского общества любителей естествознания (УОЛЕ) в конце XIX в.

По сведениям С. Дюлонга, «...можно было найти в Никольской часовне икону с датой 1817 г.» работы Ивана Васильевича Богатырева и в той же часовне можно было видеть «...работу Афанасия Ивановича «Святой Иоанн Крылатый» с датой 1799 г. В нижнетагильской часовне можно было видеть от Афанасия Ивановича «Три святителя» с датой 1834 г.»¹⁴ Икона «Песнь о единородном сыне» из собрания СГОИРМ предположительно так же была выполнена в мастерской Богатыревых в 20-е гг. XIX в. для домово́й церкви екатеринбургского купца-старообрядца Л. И. Расторгуева. Весной 1824 г. иконописцы Невьянского завода Богатыревы начали писать иконы для нового каменного храма — Никольской церкви в Екатеринбурге¹⁵. Сам факт предоставления им такого крупного подряда, как написание икон для иконостаса единственной на всю Сибирь и Урал старообрядческой церкви¹⁶, имеющей в 1826 г. до 81 000 при-

хожан¹⁷, говорит о большом авторитете этих иконописцев среди старообрядцев и высоком уровне их мастерства. Осенью 1824 г. Екатеринбург посетил император Александр I¹⁸. Один из Богатыревых, вероятно глава иконописной мастерской — Иван Васильевич, «...имел счастье поднести своей работы икону Казанской Божьей матери... Государю и удостоился в награду получить золотые часы»¹⁹. С. Д. Нечаев, проводивший по поручению Николая I осенью 1826 г. исследование о расколе Пермской губернии, встречался с Богатыревыми: «В Невьянске лучшие иконописцы тщательно сохраняют древний греческий манер в рисунке и оттенении. <...> Богатыревы всех искуснее и богаче. Они пишут образа для новой старообрядческой церкви в Екатеринбурге. На работу сию потребуется не менее трех лет. <...> Дед, сыновья и внуки занимаются одним искусством с великим успехом. Они представили икону своего письма и нынешнему Государю (Николаю I.— О. Г.), но, не получая никакого об ней известия и не зная как Его Величество расположен к старообрядцам, опасаются, как бы не подпасть его гневу»²⁰. Внуки, упоминаемые С. Д. Нечаевым, — это Артемий Михайлович Богатырев (последний раз его имя встречается в документах, датированных августом 1832 г.²¹) и Герасим Афанасьевич Богатырев, родившийся осенью 1816 г. С. Дюлонг вскользь упоминал о Герасиме: «От последнего Герасима Афанасьевича я ничего не видел»²². В фондах СГОИРМ есть прорись «Богоматери Казанской» с подписью «Графил Герасим Богатырев» и датой — 1846 г. В поминальнике крестьянина Невьянского завода С. Л. Горбунова мы также встречаем имена Богатыревых: Афанасий, Артемий, Герасим, Иакинф²³.

В 1827 г. Богатыревы «начали устанавливать в Никольской молельне иконостас, стараясь по возможности придать ей вид и подобие церкви»²⁴. Но 15 декабря 1827 г. император Николай I повелел: «Молельню в Екатеринбурге, на которой крест поставлен по Высочайшему повелению (Александра I.— О. Г.), дозволить отделать часовней, но не ставить иконостаса»²⁵. В 1828 г. иконостас был разобран. В таком положении Никольская часовня находилась десять лет, пока в 1838 г. не была обращена в единоверческую церковь²⁶. В период с 1831 по 1845 г. Богатыревы написали по заказу екатеринбургского купца-старообрядца Степана Ивановича Баландина большую икону «Рождество Христово» (с 1976 г. находится в собрании СГОИРМ). Заказ этот, по нашим предположениям, был связан с открытием С. И. Баландиным в 1831 г. золотых месторождений в Томской губернии²⁷ или богатейших россыпей в енисейской тайге в начале 1840-х гг.²⁸ Большой размер иконы (178,4×105,5) убеждает, что она предназначалась для вклада в какой-то старообрядческий храм, возможно в Никольскую часовню Екатеринбурга, прихожанином которой являлся С. И. Баландин. 6 июня 1840 г. Богатыревы написали по заказу екатеринбургского купца

II гильдии Саввы Лукича Тарасова икону соименного ему святого Саввы Стратилата-мученика (частное собрание). Тарасов заказал эту икону для домашней часовни, устроенной тайно в его новом доме по Тарасовской набережной, № 2. «Икона Св. Саввы Стратилата с серебряным позолоченным окладом с раскольническим перстосложением» упоминалась в числе 45 икон, найденных в домашней часовне Тарасова при обыске в октябре 1853 г.²⁹

5 января 1845 г. был принят закон, по которому «не допускались к записи в иконописные цехи никаких сект раскольники. Если кто, скрыв принадлежность свою к расколу, поступит в сей цех, или, записанный в оный, совратится в раскол, таковой из цеха исключается, подвергаясь в первом случае и наказанию за ложные показания перед судом»³⁰. 30 апреля 1845 г. на заседании Екатеринбургского Секретного Совещательного Комитета по делам о раскольниках был заслушан рапорт исправника Невьянских заводов, в котором он сообщал, что «в Невьянских заводах не учреждено живописного цеха, но там есть раскольники занимающиеся иконописанием», и спрашивал разрешения: «могут ли они заниматься беспрепятственно ремеслом своим?» Комитет, приняв во внимание, что «хотя в Невьянске и не существует иконописного цеха, но раскольники, там занимающиеся иконописанием, легко могут своими занятиями, как неподчиненные никакому надзору со стороны духовной, производить в заблуждающихся внешние оказательства ереси, наводняя при том заводы иконы своей работы с непрославленным перстосложением, а от того поддерживается раскол», определил: «...предписать Невьянскому Исправнику запретить тамошним раскольникам заниматься иконописанием и иметь за недопущением их впредь к этому ремеслу строгое наблюдение под личной ответственностью его Исправника и Управляющего заводами»³¹. 30 мая на очередном заседании Комитета был заслушан новый рапорт исправника Невьянских заводов. Раскольники, занимающиеся иконописанием, обратились к нему с просьбой окончить подрядную иконописную работу под наблюдением местного начальства, сроком от четырех до восьми месяцев. На что Екатеринбургский Секретный Совещательный Комитет определил: «...предписать Невьянскому Исправнику воспретить решительно раскольникам заниматься иконописанием и иметь за сим строгий надзор»³². Таким образом, судьба иконописной мастерской Богатыревых была окончательно решена властями в течение первого полугодия 1845 г. Богатыревым было запрещено впредь заниматься иконописным промыслом, а исправнику Невьянских заводов предписано: «Упорнейших и закоренелых раскольников — Михаила и Афанасия Богатыревых иметь... в особенном замечании и наблюдать за ними строго»³³.

Заниматься иконописанием разрешалось только православным и единоверцам, «при наличии от Екатеринбургской Ремес-

ленной Управы живописного и золотарного цеха дозвожительного на иконописание свидетельства». Оно выдавалось Ремесленной Управой при предъявлении паспорта, в котором не должно было быть отметки, что предъявитель является раскольником³⁴. Одним из возможных поводов запрета Богатыревым заниматься иконописью стало изображение в иконе «Рождество Христово» на дворце царя Ирода двуглавого орла — символа царской власти — малого российского государственного герба. Подобное использование темы Рождества Христова для политической аллегории является беспрецедентным фактом отражения в иконописи социального протеста старообрядцев и выводит икону Богатыревых «Рождество Христово» в ряд уникальных исторических памятников. Вряд ли Богатыревы бросили сразу любимое ремесло, являющееся одним из главных источников их существования. Прорись Герасима Афанасьевича Богатырева из фондов СГОИРМ, датированная 1846 г., тому подтверждение. Но никакие уловки Михаила и Афанасия Богатыревых не могли спасти положение и усыпить бдительность властей. Вполне вероятно также, что в грандиозном пожаре 1848 г., во время которого в Невьянском заводе сгорело от 250 до 280 обывательских домов³⁵, могли пострадать сам дом и мастерская Богатыревых.

Главной причиной пристального внимания к Богатыревым со стороны духовных и светских властей и постоянных их притеснений была прежде всего активная «сектаторская» деятельность Михаила и Афанасия Богатыревых, а не их иконописный промысел, на который власти до 1845 г. смотрели сквозь пальцы. С середины 1820-х гг. Богатыревы являлись старшинами (руководителями) Невьянского старообрядческого общества, его поверенными и депутатами. Как люди грамотные, знакомые с современным делопроизводством и весьма искушенные в тонкостях своего вероучения, Богатыревы выступали в качестве посредников и ходатаев перед правительством и местным начальством по делам духовным, а также входили в сношение со старообрядческими общинами Нижнего Тагила, села Шарташ и Екатеринбурга³⁶. С каждым днем рос авторитет старшины Афанасия Ивановича Богатырева. Если в октябре 1831 г. он был избран поверенным от 884 человек, то в феврале 1834 г. уже от 6700 старообрядцев³⁷. 9 сентября 1834 г. Афанасий Богатырев в числе шести депутатов Сибирского края, Пермской, Оренбургской и Тобольской губерний по доверенности от 12870 старообрядцев Невьянских заводов и окрестных селений подписал в Москве и подал императору записку с просьбой «...возвратить молитвенные храмы, насильно отобранные прихожанами единоверческой церкви»³⁸. В конце 1835 г. Афанасий Богатырев побывал в Санкт-Петербурге, где «...подал графу Бенкендорфу записку, заключающую желания пермских старообрядцев иметь у себя попов по-прежнему из Иргиза»³⁹. Правительство, обес-

покоем активностью старообрядцев, распорядилось «установить за деятельностью старшин раскольниковых во всей России непрерывный секретный надзор по III-му отделению Императорской Канцелярии»⁴⁰. Постоянно «подозреваемые в разных по расколу проступках»⁴¹, Богатыревы до конца дней своих были под строгим секретным надзором как «закоренелые раскольники... особенно замечательные по хитрости и связям с единомышленниками»⁴² и стояли «на первом месте в списке главных лиц, коими поддерживаем раскол в Невьянске»⁴³.

По мнению Н. И. Надеждина, «раскольничьи старшины присвоили себе власть не только над простодушными и невежественными простолюдинами, но и над беглыми попами (!), состоявшими у них в безмолвном повиновении, так что ни один обряд не совершается без письменного разрешения старшины, а это разрешение не выдается без денег. Сборы должны составлять большие суммы, которыми старшины располагали по своему произволу и на что употребляли — неизвестно»⁴⁴. Безотчетно располагая крупными денежными средствами общества, Богатыревы вкладывали деньги в торговлю, проявляя присущую старообрядцам оборотистость. Известен факт «продажи на заводскую потребность льняного и конопляного масла» в Верх-Нейвинский завод Афанасием Богатыревым⁴⁵.

Такой предстает семья крепостных крестьян Невьянского завода Богатыревых — старообрядческих старшин и депутатов, наставников и иконописцев, сильных духом и верой, талантом и образованностью, способных создавать произведения искусства и вести беседу, «неглиже перебирая клавишами фортепиано»⁴⁶. Не зря их современник С. Д. Нечаев «был приятным образом поражен степенною умною физиономией, приветливым и вместе важным разговором этих художников»⁴⁷.

Рядом с Богатыревыми-иконописцами в Невьянске жили еще две ветки «вечноотданных крестьян», родоначальниками которых были Афанасий и Акинфий Богатыревы. Их потомки в конце XVIII — первой половине XIX в. занимали различные административные и технические должности на заводах Невьянского горного округа: от писцов, конторщиков, расходчиков, кассиров и бухгалтеров вплоть до правителей дел главной конторы Невьянских заводов, приказчиков и управляющих⁴⁸. Родственные и религиозные связи трех кланов Богатыревых переплетались с их деловыми интересами, явным и скрытым протекционизмом. По роду своей деятельности Богатыревы — приказчики, бухгалтеры и управляющие — были тесно связаны с екатеринбургскими купцами-старообрядцами, которые, кроме снабжения горнозаводского населения продовольствием и промышленными товарами, занимались сбытом продукции заводов⁴⁹. В то же время Богатыревы-иконописцы, являясь старшинами Невьянского старообрядческого общества, наладили прочные контакты с екатеринбургскими старшинами купцами Рязановыми, Казанцевыми, Та-

расовыми и Баландиными, составляющими основной круг заказчиков иконописной мастерской Богатыревых.

Безусловно, невяньские письма не исчерпываются династией Богатыревых. Известны имена и других художников Невьянского завода, связанных с заказами старообрядческой торгово-промышленной верхушки: Федота и Гаврила Ермаковых, Ивана и Артемия Чернобровиных, Ефима Романова и его сыновей Филата и Семена; а также иконописцев, исполнявших иконостасы для православных ортодоксальных церквей: братьев Федора и Ивана Малыгановых, Ивана Прохоровича Чернобровина, который в 1863 г. выполнил иконы южного Сретенского придела Никольского храма Быньговского завода⁵⁰.

Известно множество фактов влияния, которые оказывали на местную художественную традицию различные иконописные центры: Холмогоры и Устюг Великий, Ярославль и Поволжье, иконописные мастерские Тобольска и Долматовского монастыря. Но наиболее тесные контакты в первой половине XIX столетия Богатыревы имели с пришлыми из Московской и Владимирской губерний раскольниками-иконописцами.

В Верхнетагильском заводе, в ските Дорофеи, а затем и в Невьянске в 40-х гг. XIX в. жили три московских иконописца, которые «снискали себе в заводе такое уважение, что чуть не каждый житель, не исключая и православных, обращается к ним и просит написать ту или иную икону»⁵¹. В Нижнем Тагиле «на квартирах у разных лиц проживали четыре года: подмосковный иконописец Тарас Михайлов с женой, племянником и работниками Семеном Ивановым и Кириллом Терентьевым»⁵². В Ревдинском заводе «проживали с давнего времени» и «занимались иконописной работою» крестьяне Московской губернии Богородского уезда Михаил Лапин и Владимирской губернии Вязниковского уезда Дмитрий Корпусов⁵³. В Троицком заводе крестьянин Владимирской губернии Иван Моисеев «занимался иконописанием собственнo только для раскольников»⁵⁴.

В Нижнем Тагиле, Невьянске, Верх-Нейвинске и Екатеринбурге работал иконописец Александр Федорович Горенков — крестьянин Московской губернии Богородского уезда Карповского приказа деревни Горы⁵⁵. В конце 40-х гг. XIX в. в Екатеринбурге проживали иконописцы-раскольники из Московской губернии Богородского уезда: Филат Ефимович Романов, Кирилл Терентьевич Мартынов, Павел Максимович Гусев, Артемий Кириллович Козлов, Устин и Сергей Васильевы, Сидор Тарасов. Все они «занимались с давнего времени иконописанием не только для своих единомышленников, но и для единоверцев»⁵⁶. Здесь же работали иконописцы из деревни Ляхово Московской губернии Богородского уезда Карповского приказа: братья Федор Иванович и Артемий Иванович Курковы, Зот Михайлович Щедрин, Федор Иванович Панков и его племянник Петр Иванович Панков (он же Курков)⁵⁷. При обыске в квар-

тире Федора Ивановича Панкова было найдено «360 разных бумажных рисунков для писания икон»⁵⁸. Подобное «вторжение» пришлых мастеров в сферу деятельности местных художников не могло остаться незамеченным иконописцами Богатыревыми. Но к этому времени Богатыревы сами уже опирались на сложившуюся, выработанную десятилетиями творческой преемственной работы художественную систему, которую могли только обогатить, но не разрушить внешние влияния.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Сосновцева И. В. К истории изучения русской иконописи XVIII—XIX веков: доклад / Гос. Рус. музей. Л., 1984. С. 1. (Машинопись).

² Ленин В. И. Развитие капитализма в России // Полн. собр. соч. Т. 3. С. 484.

³ Дюлонг С. Заметки по вопросу уральского иконописания // Государственный архив Свердловской обл. (ГАСО). Ф. 101. Оп. 3. Д. 51. Л. 96.

⁴ Мамин-Сибиряк Д. Н. Самоцветы // Мамин-Сибиряк Д. Н. Статьи и очерки. Свердловск, 1947. С. 260.

⁵ Комаров А. В. Иконописный промысел // Зверев П. Н. Промыслы Екатеринбургского уезда Пермской губернии. Екатеринбург, 1889. С. 113.

⁶ Дюлонг С. Заметки по вопросу уральского иконописания. Л. 94.

⁷ Там же. Л. 99.

⁸ Байдин В. И. Старообрядчество Урала и самодержавие: Конец XVIII—середина XIX в.: Дис. ... канд. ист. наук. Свердловск, 1983. С. 35. (Машинопись).

⁹ Государственный архив Пермской обл. (ГАПО). Ф. 65. Оп. 2. Д. 816. Л. 628—635.

¹⁰ Дюлонг С. Заметки по вопросу уральского иконописания. Л. 99.

¹¹ ГАСО. Ф. 6. Оп. 3. Д. 745. Л. 354.

¹² Там же. Ф. 24. Оп. 23. Д. 5671. Л. 213 об.—214.

¹³ См.: Зиновьев Н. М. Искусство Палеха. 2-е изд. Л., 1974. С. 18; Показания Я. Т. Чернобровина // Братское слово. М., 1883. Т. 1. С. 461; Показания Ф. О. Малыгина // Там же. С. 463.

¹⁴ Дюлонг С. Заметки по вопросу уральского иконописания. Л. 100.

¹⁵ См.: Надеждин Н. И. Старшины Екатеринбургского раскольникового общества // Братское слово. М., 1839. Т. 1. С. 686.

¹⁶ ГАСО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 1. Л. 1.

¹⁷ Центральный государственный исторический архив СССР (ЦГИА). Ф. 1473. Оп. 1. Д. 7. Л. 516.

¹⁸ Там же. Д. 8. Л. 224 об.

¹⁹ Дневник Д. С. Нечаева // Братское слово. М., 1889. Т. 2. С. 750.

²⁰ Там же. С. 750—751.

²¹ ГАСО. Ф. 43. Оп. 3. Д. 2. Л. 150 об.

²² Дюлонг С. Заметки по вопросу уральского иконописания. Л. 100.

²³ См.: Поминальник крестьянина Невьянского завода Горбунова Сав-
ла Лаврентьевича // Арх. невянского краеведа В. А. Замоткина.

²⁴ См.: Надеждин Н. И. Старшины Екатеринбургского раскольникового общества. С. 689.

²⁵ ЦГИА. Ф. 1473. Оп. 2. Д. 6. Л. 55—55 об.

²⁶ См.: Надеждин Н. И. Старшины Екатеринбургского раскольникового общества. С. 689.

²⁷ ГАСО. Ф. 108. Оп. 1. Д. 2. Л. 30—31.

²⁸ См.: Иофа Л. Е. Города Урала. М., 1951. Ч. 1: Феодальный период. С. 330.

²⁹ ГАСО. Ф. 43. Оп. 3. Д. 107. Л. 1—2 об., 83—84 об.

³⁰ ЦГИА. Ф. 1473. Оп. 1. Д. 54. Л. 171—172; Д. 55. Л. 138; ГАСО. Ф. 24. Оп. 23. Д. 5168. Л. 286.

- ³¹ ГАСО. Ф. 43. Оп. 2. Д. 1572. Л. 97—97 об.
³² Там же. Л. 176—176 об.
³³ Там же. Л. 52—52 об.
³⁴ Там же. Ф. 24. Оп. 23. Д. 5168. Л. 145—146.
³⁵ Там же. Ф. 43. Оп. 3. Д. 175. Л. 12 об., 15 об.
³⁶ ЦГИА. Ф. 1473. Оп. 1. Д. 4. Л. 347—348 об.; ГАСО. Ф. 43. Оп. 3. Д. 1. Л. 63—70.
³⁷ ЦГИА. Ф. 1473. Оп. 1. Д. 11. Л. 52—53 об.; ГАСО. Ф. 43. Оп. 3. Д. 2. Л. 148—155.
³⁸ ЦГИА. Ф. 1473. Оп. 1. Д. 11. Л. 50—51 об.
³⁹ ГАСО. Ф. 43. Оп. 3. Д. 6. Л. 382—383 об.
⁴⁰ ЦГИА. Ф. 1473. Оп. 1. Д. 5. Л. 34.
⁴¹ ГАСО. Ф. 43. Оп. 3. Д. 102. Л. 1—2 об.; Ф. 24. Оп. 23. Д. 540& Л. 284—285, 296—296 об.
⁴² Там же. Д. 5166. Л. 64—64 об.
⁴³ Там же. Ф. 6. Оп. 2. Д. 475. Л. 5; Ф. 43. Оп. 2. Д. 1572. Л. 52—52 об.
⁴⁴ Надеждин Н. И. Старшины Екатеринбургского раскольникового общества. С. 674.
⁴⁵ ГАСО. Ф. 43. Оп. 3. Д. 9. Л. 230—231.
⁴⁶ Там же. Д. 102. Л. 1—1 об.
⁴⁷ Дневник Д. С. Нечаева. С. 750.
⁴⁸ ГАСО. Ф. 12. Оп. 1. Д. 174. Л. 8 об.—9, 24—24 об.; Д. 391. Л. 50—51, 120 об.—121; Д. 739. Л. 358—360, 362—362 об.; Д. 740. Л. 118—118 об.; Ф. 24. Оп. 23. Д. 5671. Л. 604 об.; Д. 7206. Л. 77—77 об.; Ф. 43. Оп. 3. Д. 8. Л. 437 об.; Д. 27. Л. 15—16, 214—215; Д. 42. Л. 65—66, 128—129; Д. 50. Л. 36 об.; Ф. 43. Оп. 3. Д. 111. Л. 18 об.—19, 63—63 об., 105, 220—221, 245.
⁴⁹ Торговля железом, медью, чугунами и железными изделиями была монополизирована старообрядцами. Ею занимались в 1819 г. 7 семей, в 1824 г.—13. См.: ГАСО. Ф. 8. Оп. 1. Д. 505. Л. 349—353; Д. 580. Л. 524—528.
⁵⁰ См.: Краткий исторический очерк Быньговского храма и прихода // Екатеринбург. епарх. ведомости. 1897. № 1—2. С. 43.
⁵¹ ГАПО. Ф. 65. Оп. 4. Д. 173. Л. 22; ГАСО. Ф. 43. Оп. 2. Д. 1572. Л. 79—79 об., 154—155.
⁵² Там же. Ф. 24. Оп. 23. Д. 6647. Л. 105 об., 107 об., 187 об., 281—281 об., 346—347.
⁵³ Там же. Ф. 43. Оп. 2. Д. 1572. Л. 69—69 об., 205—205 об.
⁵⁴ Там же. Л. 208.
⁵⁵ Там же. Ф. 24. Оп. 23. Д. 5168. Л. 145—146; Ф. 35. Оп. 1. Д. 668. Л. 7—7 об., 12—12 об.
⁵⁶ Там же. Ф. 24. Оп. 23. Д. 5361. Л. 4—4 об., 145; Ф. 35. Оп. 1. Д. 466. Л. 1—1 об.; Д. 593. Л. 22—23, 28—28 об.
⁵⁷ Там же. Д. 466. Л. 3—3 об.; Д. 593. Л. 1, 12—15 об., 19—21, 33—33 об., 35—36.
⁵⁸ Там же. Л. 33—34 об.

Н. В. КАЗАРИНОВ
 Пермская художественная галерея

Живописцы и резчики, работавшие в Прикамье в XVIII—первой половине XIX в.¹

Бабин Иван Васильевич. Иконописец и живописец. Работал в Перми в кон. XVIII—перв. пол. XIX в. Учитель и дед художников Василия Петровича и Петра Петровича Верещагиных.

Серебренников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. Пермь, 1959. С. 59, 109.

Бажин Василий (1815—18?). Родился в Хохловском заводе. В 1830—1836 гг. учился граверному и эмальерному искусству. Гравировал на меди литеры.

Государственный архив Пермской обл. (ГАПО). Ф. 280. Оп. 1. Д. 381. Л. 11, 15.

Балабанов Алексей (1814—18?). В «Списках на служащих в соляных промыслах» по Новоусольскому правлению за 1846 г. значится живописцем.

Центральный государственный архив древних актов (ЦГАДА). Ф. 1278. Оп. 2. Д. 956. Л. 21—21 об.

Баталов Петр Дмитриевич (1826—после 1869). Держал в Перми иконостасное заведение. Писал иконы и портреты.

Памятная книжка Пермской губернии на 1863 г. Пермь, 1862. С. 190—199; Акты поступлений за 1920-е гг.// Архив Пермской государственной художественной галереи (ПГХГ); ГАПО. Ф. 512. Оп. 1. Д. 441. Л. 68.

Белобородов Александр Васильевич (1775—после 1823). Крепостной Строгановых. Учитель рисовального класса Ильинского училища и певческой капеллы в 1818—1823 гг.

ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 8223. Л. 11; Архив Ильинского краеведческого музея.

Белозеров Михаил (1815—после 1837). Крепостной Лазаревых. Работал в Чермозском заводе. С 1833 по 1837 г. учился обжиганию и расписыванию изразцов.

ГАПО. Ф. 280. Оп. 1. Д. 381. Л. 11 об.

Белозеров Симеон Никитович. Работал в кон. XVIII—перв. пол. XIX в. в Соликамске. Пономарь, затем священник Бого-явленской церкви, в иконостасе которой две его иконы 1808 г.

Шабалин В. И. Иконописцы и иконопродавцы по Вятской и Пермской провинциям во второй половине XVIII столетия// Тр. Вят. учен. арх. комиссии. Вятка, 1910. Вып. 2—3. Отд. 3. С. 89; Соликамск: Историко-культурные памятники: Путеводитель. Пермь, 1975. С. 92.

Бельтюков А. Крепостной Строгановых. В кон. XVIII—нач. XIX в.—учитель рисования в Ильинском училище.

Архив Ильинского краеведческого музея.

Верещагин Василий Петрович (1835—1909). Сын Петра Прокофьевича Верещагина, потомственного пермского иконописца и живописца, брат Петра Петровича Верещагина. Занимался у отца и деда (И. В. Бабица), у А. У. Орлова, выпускника арзамасской школы академика А. В. Ступина. С 1857 г. учился в Академии художеств у А. Т. Маркова. В 1863—1869 гг. пенсионер Академии в Париже и Риме. С 1869 г.—профессор исторической и портретной живописи. Участвовал в выставках Академии художеств, Московского общества любителей художеств, Общества русских акварелистов.

В. П. Верещагин, П. П. Верещагин: К 150-летию со дня рождения: Каталог/Авторы вступ. статьи и сост. каталога Е. И. Егорова, Н. В. Казаринова. Пермь, 1984; Казаринова Н. В. Братья Верещагины// Художник. 1985. № 4. С. 58—61; Художники народов СССР: Биобиблиогр. словарь. М., 1972. Т. 2. С. 240—242.

Верещагин Петр Петрович (1834—1886). Брат В. П. Верещагина. Занимался у отца и деда (И. В. Бабина). В 1858—1865 гг. учился в Академии художеств. В 1865 г. получил звание классного художника 3-й степени, в 1873 г. — звание академика пейзажной живописи, участвовал в выставках Московского общества любителей художеств, Общества выставок художественных произведений.

Серебренников Н. Н. Петр Петрович Верещагин // Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников середины XIX века. М., 1958. С. 451—462.

Верещагин Петр Прокофьевич (? — 1843). Из потомственной семьи пермских живописцев и иконописцев. Состоял в сословии цеховых мещан Перми. Отец В. П. и П. П. Верещагиных.

Серебренников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. С. 108.

Верещагин Прокофий. Из мещан Перми. Иконописец. В 1808 г. исполнил 30 икон для церкви Кизеловского завода.

Серебренников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. С. 108.

Вершинин Афанасий Павлович. Крестьянин «Хлыновского» уезда Бритовской волости починка Шкляевского», иконописец. Работал в 1770-х гг. в Чердынском уезде. «Билета» от консистории на право писания икон не имел.

Шабалин В. И. Иконописцы и иконопродавцы... С. 89.

Власов Иван Иванович (1800 — после 1870). Крепостной Строгановых из с. Ильинского. Живописец и золотарь. На пенсии с 1860 г. В 1875 г. написал занавес ильинского театра.

Архив Ильинского краеведческого музея; Письмо В. А. Вологодина, 30 марта 1938 г. // Арх. ПГХГ. Ф. Н. Н. Серебренникова.

Водолеев. Резчик по дереву. Работал во втор. пол. XVIII в. в с. Архангельском Пермской губ. Работы хранятся в Кудымкарском коми-пермяцком окружном краеведческом музее им. П. И. Субботина-Пермяка.

Крутецкий А., Лундберг Е. Зодчий Андрей Воронихин. Свердловск, 1937. С. 29—30.

Воронихин Андрей Никифорович (1759—1814). Из крепостных Строгановых. В 1765—1772 гг. жил в с. Ильинском, обучался у Гаврилы Юшкова, затем в мастерских Пыскорского монастыря. В 1777 г. отправлен в Москву. Сопровождал П. А. Строганова в поездках по России и Западной Европе. В 1786 г. получил «вольную». С 1797 г. академик перспективной и миниатюрной живописи, с 1802 г. профессор архитектуры. Живописные и графические работы находятся в Русском музее (ГРМ), ПГХГ, НИИ музеев АХ СССР и др.

Гримм Г. Г. А. Н. Воронихин: Чертежи и рисунки. М.; Л., 1952;

Гримм Г. Г. Архитектор Воронихин. Л., 1963.

Воронихин Илья Никифорович (1758—1811). Крепостной Строгановых, брат А. Н. Воронихина. Иконописец.

Гримм Г. Г. Архитектор Воронихин. С. 7, 13, 132.

Гайнцов Василий Иванович (1801 — после 1856). Крепостной Лазаревых из Чермоза. Обучался резьбе в Петербурге. Делал иконостасы в церквях с. Кыласова, Хохловского завода.

Центральный государственный исторический архив СССР (ЦГИА).
Ф. 880. Оп. 1. Д. 356. Л. 191 об., 258 об., 259; Д. 360. Л. 52, 332;
ЦГАДА. Ф. 1252. Оп. 1. Д. 4112. Л. 286 об.; ГАПО. Ф. 280. Оп. 2.
Л. 608.

Гайнцов Николай (1817—18?). Крепостной Лазаревых из Чермошского завода. Резчик.

ГАПО. Ф. 280. Оп. 2. Д. 518. Л. 608.

Головин Афанасий Григорьевич (1766—после 1820). Мещанин г. Чердыни Пермской губ. Писал иконы. Возможно, из потомственных местных иконописцев.

Архив Чердынского краеведческого музея им. А. С. Пушкина.

Десятков Константин Михайлович (1827—18?). Крепостной Строгановых из с. Ильинского. «Резчик по дереву и лепной работе».

Архив Ильинского краеведческого музея.

Домнин Дмитрий Тихонович. Жил в сер. XVIII в. Крепостной столяр, резчик. Участвовал в постройке Лысьвенского завода (1765). Автор скульптуры «Саваоф» (ПГХГ).

Серебренников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. С. 114;

Серебренников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1967. С. 33; Пермская деревянная скульптура: Каталог выставки / Автор вступ. статьи и сост. каталога О. М. Власова. Пермь, 1985. С. 14.

Дощенников Иван Степанович (1812—1893). Крепостной Строгановых из с. Новое Усолье. Работал учителем рисования. Живописец, иконописец. Написал 27 икон для иконостаса церкви Добрянского завода, иконы для церкви Билимбаевского завода, Никольской церкви в с. Новое Усолье. В последней, по сведениям Р. И. Горбуновой, расписывал купол. Работы хранятся в Березниковском краеведческом и Свердловском государственном объединенном историко-революционном музеях.

ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 1. Д. 209 Л. 1—1 об., 14 об.; Оп. 2. Д. 956.

Л. 11; Д. 1550. Л. 57, 59, 61, 62, 99, 101; Арх. ПГХГ. Ф. Н. Н. Серебренникова; Серебренников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. С. 114; Павловский Б. В. Художник-сатирик // Урал, 1962. № 12. С. 167.

Дылдин. Крепостной Строгановых из Билимбаевского завода. В 1853 г. числился «учеником живописи».

ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 1550. Л. 62.

Ермаков Алексей Васильевич. Крепостной Строгановых из с. Ильинское. Живописец, работал в Ильинском училище. В 1823 г. «...из Ильинского училища поступил к живописной, а потом клеевой науке, а ныне к золотарной работе».

ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 8223. Л. 12; Архив Ильинского краеведческого музея.

Ерыкалов Михаил. Крепостной Лазаревых из Чермоза. С 1840 г. учился «у комнатного живописца».

ГАПО. Ф. 280. Оп. 1. Д. 381. Л. 28.

Иконников Влас. Работал в кон. XVIII в. Житель с. Дедюхина Соликамского уезда. Вместе с Е. Тупасовым в 1778—1780 гг. расписывал церковь в Дедюхине.

Словцов И. Опыт описания некоторых церквей Соликамского уезда // Перм. епарх. ведомости. 1875. № 43. С. 494—495.

Казаринов Иван. «Домовой человек» Строгановых. Работал в сер. XVIII в. Две подписные иконы хранятся в ПГХГ.

Казаринов Михаил. Второй степени живописец. С 1722 по 1725 г. расписывал Никольскую церковь с. Ныроб.

Альбом художника А. Н. Зеленина по Ныробу 1913—1915 гг. // Пермский областной краеведческий музей (ПОКМ); Изв. Императ. Археол. комиссии. Спб., 1911. Вып. 39. С. 24.

Калашников Капитон Семенович. Живописец. Работал в Перми в сер. XIX в.

Памятная книжка Пермской губернии на 1863 г. Пермь, 1862. С. 190—199.

Карташов Павел. Крепостной Строгановых из с. Новое Усолье. Работал в кон. XVIII — нач. XIX в. Иконописец. Обучался до 1772 г. в мастерской с. Ильинского у Гаврилы Юшкова, затем вместе с А. Н. Ворониным отправлен в мастерскую Пыскорского монастыря.

Терехин А. С. Архитектор Воронихин. Пермь, 1968. С. 13.

Катаев Петр Афанасьевич. Крепостной Строгановых. Иконописец и живописец. Работал в сер. XIX в. в Павловском заводе. Выполнял иконы для местной церкви. В 1842 г. написал портрет А. Г. Вологодина.

Серебренников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. С. 120; Письмо В. А. Вологодина, 30 марта 1938 г. // Арх. ПГХГ. Ф. Н. Н. Серебренникова.

Кашин Петр Васильевич (1835—1906). Из семьи потомственных пермских живописцев и иконописцев. Работы хранятся в ПГХГ.

Серебренников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. С. 121.

Кириянов Никон Максимович (?—1906). Крестьянин д. Габовой. Резчик. Обучался у Н. Т. Филимонова. Работы хранятся в ПГХГ.

Серебренников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. С. 39; Пермская деревянная скульптура: Каталог выставки. С. 16—17.

Козаков (Казак) Николай Михайлович (1822 — после 1850). Крепостной Лазаревых из Чермоза. Вместе с П. Лодейщиковым выполнял живописные работы в пермском Кафедральном соборе. Получил «вольную». В 1846 г. направлен в Академию художеств, где состоял вольноприходящим учеником. С 1850 г. неклассный художник исторической и портретной живописи. Произведения хранятся в ПГХГ.

ЦИГА СССР. Ф. 789. Оп. 2. Д. 47. Л. 1; Новокрещенных Н. Н. Чермоозский завод, его прошлое, настоящее и летопись событий. Спб., 1889. С. 151; **Кондаков С. Н.** Юбилейный справочник Императорской Академии художеств: 1764—1914. Спб., 1914. Ч. 2. С. 94; **Серебренников Н. Н.** Урал в изобразительном искусстве. С. 59, 122.

Козьминых Григорий Киприянович. Крепостной Строгановых. В 1850—1860-х гг. преподавал рисование в приходской школе с. Ильинского. Иллюстрировал альбом археологических находок (т. н. альбом Волегова), написал портреты Н. П. и С. Г. Строгановых.

Дмитриев А. А. Очерки по истории губернского города Перми. Пермь, 1889. С. 248, 252; **Спицын А. А.** Древности Камской чуди по кол-

лекции Теплоуховых. Спб., 1902. С. 2; **Серебренников Н. Н.** Урал в изобразительном искусстве. С. 123.

Колмаков. Работал в перв. пол. XIX в. В 1831 г. писал иконы для церкви Чермозского завода.

Новокрещенных Н. Н. Чермозский завод... С. 139.

Кольцов Антон Никитович (1799—18?). Крепостной Строгановых из Билимбаевского завода. В 1823 г. учился живописи. ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 8223. Л. 86.

Корепанов Климент. Крестьянин Верхочепецкого Крестовоздвиженского монастыря, иконописец. Работал в 1770-х гг. в Соликамском уезде. «Билета» от консистории на право писания не имел.

Шабалин В. И. Иконописцы и иконопродавцы... С. 89.

Котлецов Иван Афанасьевич. Сын диакона Покровской церкви г. Хлынова (Вятки), певчий архиерейского дома. Обучался иконописи у Е. Кузнецова. С 1769 по 1776 г. осуществлял присмотр за иконописанием в Вятке. В 1763—1765 гг. с десятью сотрудниками (в том числе Афанасием Микулиным, Афанасием Яковлевым) выполнил в Кунгуре для Успенской церкви иконы и позолоту иконостаса.

Государственный архив Кировской обл. (ГАКО). Ф. 237. Оп. 1. Д. 8. Л. 294—294 об., 489; Д. 9. Л. 173—174; Д. 10. Л. 326 об.—327; **Шабалин В. И.** Иконописцы и иконопродавцы... С. 84—86, 92.

Красов Иван Екимович (1797—18?). Крепостной Строгановых. В 1810—1815 гг. обучался живописи в с. Ильинском, в 1815—1821 — в Москве. В 1821—1823 гг. работал живописцем в с. Ильинском.

ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 8223. Л. 12.

Кремлев Михаил Тимофеевич. Посадский из г. Соликамска, резчик. В 1766 г. находился «за иконостасной... работой» в Кунгуре.

Государственный архив Свердловской обл. (ГАСО). Ф. 141. Оп. 1. Д. 13. Л. 322.

Кривошеков Александр Кириллович (1810—после 1852). Крепостной Строгановых из Кудымкара. В 1840—1844 гг. учился у А. Г. Варнека в Петербурге. С 1844 г. работал живописцем в прикамских владениях Строгановых. Писал иконы для церквей Билимбаевского, Павловского заводов, с. Дубровского и др. После 1848 г. «определен в другую должность или отпущен на оброк». В Кудымкарском коми-пермяцком окружном краеведческом музее им. П. И. Субботина-Пермяка хранятся его письма, рисунки и живописные портреты.

Егорова Е. И., Казаринова Н. В. Письма крепостного живописца Александра Кирилловича Кривошекова брату (1840—1847) // Из истории художественной культуры Урала. Свердловск, 1985. С. 142—151; **Казаринова Н. В., Егорова Е. И.** Письма крепостного художника // Панорама искусств — 9. М., 1986. С. 5, 8—72; ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 1355. Л. 6 об.; Д. 1548. Л. 1—2 об.; Д. 1550. Л. 39.

Кузнецов Дмитрий Семенович. Мещанин из г. Чердыни, иконописец. Работал в кон. XVIII—нач. XIX в. Подписная

икона «Образ св. Дмитрия царевича Московского и Углицкого» хранится в Чердынском краеведческом музее им. А. С. Пушкина.

Кузнецов Евсей. Служитель хлыновского Трифонова монастыря, один из ведущих иконописцев Вятки в 40—60-х гг. XVIII в. С 1759 г. смотритель над иконописцами «в Вятской десятине». В 1766 г. получил подряд на выполнение икон в холодном храме соликамской Воскресенской церкви.

ГАКО. Ф. 237. Оп. 1. Д. 4. Л. 504; Д. 10. Л. 78 об.—79, 258—259; Шабалин В. И. Иконописцы и иконопродавцы... С. 78, 83.

Куликов Василий Иванович. «Служилый человек М. А. Строгановой» из с. Мулинского. Работал во 2-й пол. XVIII в. Подписная икона «Богоматерь Одигитрия» (1769) находится в ПГХГ.

Ламанов Емельян Александрович. Мещанин из г. Чердыни, резчик. Работал на рубеже XVIII и XIX вв. Работы хранятся в Чердынском краеведческом музее им. А. С. Пушкина.

Лобов Петр Иванович (1812—после 1869). Крепостной Лазаревых из Чермоза. Семь лет учился живописи в с. Новое Усолье. Запанщик, приказчик при соляных караванах, но служба состояла «по большей части из занятий живописью». С С. Мальцевым писал иконы в церкви сел Кыласовского; Усть-Косьвинского, Юричевского, Коробовщины, Чермозского завода. «Портрет Ф. Е. Чиркова» хранится в ПГХГ.

ЦГИА СССР. Ф. 880. Оп. 2. Д. 356. Л. 191 об., 216 об.; ЦГАДА. Ф. 1252. Оп. 1. Д. 1822. Л. 88; Д. 4401. Л. 286; ГАПО. Ф. 65. Оп. 1. Д. 243. Л. 30; Ф. 280. Оп. 1. Д. 902. Л. 202, 215, 458; Д. 956. Л. 335.

Лодейщиков Петр Васильевич (1823—1853). Крепостной Лазаревых из Чермоза. С 1850 г. неклассный художник исторической и портретной живописи. Умер в Петербурге. Работы хранятся в ПГХГ.

Кондаков С. Н. Юбилейный справочник... С. 115; Серебrennikov Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. С. 59, 128; ЦГИА. Ф. 789. Оп. 17. Д. 47. Л. 1, 2, 4, 5, 8—11, 67.

Македонов Николай Семенович (1806—после 1847). Крепостной Строгановых. Живописец. В 1822—1823 гг. обучался живописи в с. Ильинском. В 1820—1845 гг. маляр, младший живописец, в 1845—1847 гг.— живописец. В 1837 г. работал в Билимбаевском заводе. С 1847 г.— «празднй».

ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 1355. Л. 6 об.; Д. 4528. Л. 38—38 об.; Д. 8223. Л. 12; Архив Ильинского краеведческого музея.

Мальцев Семен Михайлович (1813—после 1858). Крепостной Лазаревых из Чермоза. Живописец. В 1827—1834 гг. обучался в Москве. С 1836 г.—смотритель над иконописцами. Писал иконы в церкви Полазненского, Хохловского заводов, сел Кыласово, Усть-Косьвинское, Юричи и др., а также для «господских домов».

ЦГАДА. Ф. 1252. Оп. 1. Д. 4112. Л. 286—286 об.; ЦГИА. Ф. 880. Оп. 1. Д. 356. Л. 191 об., 216 об., 258 об., 259; Д. 360. Л. 332;

ГАПО. Ф. 280. Оп. 1. Д. 381. Л. 11, 15; Д. 779; Д. 902. Л. 155, 458; Оп. 2. Д. 518. Л. 608.

Малых Всеволод Алексеевич (1797—?). Крепостной Строгановых из с. Ильинского, резчик. В 1815—1822 гг. обучался в Москве. С 1822 г. работал в с. Ильинском.

ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 8223. Л. 12.

Марков Андрей Петрович (1775—перв. пол. XIX в.). Живописец из Чердыни. Имел живописную мастерскую.

Архив Чердынского краеведческого музея им. А. С. Пушкина.

Медианов Петр. Иконописец. Работал в Невьянском заводе Пермской губернии в сер. XIX в. Подписная икона «Алексей — человек Божий» хранится в ПГХГ.

Мельников Александр Иванович. Крепостной Строгановых из с. Новое Усолье. Живописец. В 1846 г. — «ученик живописцев». Выполнял в Обвинске церковные работы, в том числе росписи. В 1846—1847 гг. копировал строгановские портреты.

ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 956. Л. 11.

Мельников Иван (Иванович?) (1802—после 1854). Крепостной Строгановых из с. Новое Усолье. Живописец и иконописец. Работы хранятся в Государственном историческом музее (ГИМ), ГРМ, Березниковском краеведческом музее.

ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 956. Л. 11; 21—21 об.; ГАПО. Ф. 280. Оп. 1. Д. 514. Л. 31; Д. 779.

Мохнаткин Николай Михайлович (1814—после 1856). Крепостной Лазаревых из Чермоза. Живописец и иконописец. Обучался живописи в с. Новое Усолье шесть лет. В 1839 г. послан «в караван частным приказчиком из соляных промыслов».

ЦГАДА. Ф. 1252. Оп. 1. Д. 1822. Л. 88; ЦГИА СССР. Ф. 880. Оп. 1. Д. 356. Л. 191 об., 216 об., 258 об., 259; ГАПО. Ф. 65. Оп. 1. Д. 243. Л. 30; Ф. 280. Оп. 1. Д. 535. Л. 68; Оп. 2. Д. 518. Л. 608; Савич А. Тайное «общество вольности» на Чермозском вотчинном (Лазаревском) заводе 1836 г. // Пермский краеведческий сборник. Пермь, 1926. Вып. 2. С. 39.

Некрасов Иван. Крепостной Строгановых из с. Ильинского. Работал в перв. пол. XIX в. Иконописец и живописец. Подписные портреты хранятся в Пермском областном краеведческом музее, икона — в ПГХГ.

Архив Ильинского краеведческого музея.

Орлов Афанасий Ульянович (1823—после 1861). Живописец, портретист. Учился в Саровском монастыре, затем в арзамасской школе академика А. В. Ступина. Работал в Перми, писал портреты с натуры, расписывал церкви, в том числе пермский Кафедральный собор. Его учениками были П. П. и В. П. Верещагины, А. С. Шанин и др. В 1850-х гг. поступил в Академию художеств. С 1859 г. — некласный художник портретной живописи. Работы хранятся в Государственной Третьяковской галерее, Соликамском краеведческом музее.

Кондаков С. Н. Юбилейный справочник... С. 145; Серебrennikov Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. С. 135.

Плюснин Иван Яковлевич (1803—?). Крепостной Строгановых. Резчик. В 1819—1823 гг. обучался резьбе в Ильинском. ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 8223. Л. 12.

Поляков Иван (1818—после 1869?). Крепостной Лазаревых из Чермоза. В 1833 г. учился в школе П. П. Веденецкого в Нижнем Новгороде. В октябре 1838 г. помощник промыслового запанщика, также «занимается писанием для церквей икон и прочего». Живописная работа 1837 г. «Вид Чермозского завода» хранится в ПГХГ.

ЦГАДА. Ф. 1252. Оп. 1. Д. 1822. Л. 22; ГАПО. Ф. 280. Оп. 1. Л. 160, 373; Д. 535. Л. 198—198 об., 199, 238—238 об., 239.

Пономарев Иван. Экономический крестьянин Слободского уезда, иконописец. В 1770-х гг., находясь в г. Кунгуре, «до церковных работ» не допускался, «хотя в художестве своем не неискусный».

Шабалин В. И. Иконописцы и иконопродавцы... С. 89.

Поносов Никифор Михайлович (1809—18?). Крепостной Лазаревых из Чермоза. Живописец.

ГАПО. Ф. 280. Оп. 2. Д. 518. С. 608.

Попов Дмитрий Федорович. «Моляр» из Нижегородской губернии. В начале 1730-х гг. «был у письма картин у Соли Камской у... Турчанинова» (по другим сведениям, «у... Турчанинова не был, а писал токмо образ Рождества Христова пыкорскому архимандриту»), побывал также в Новом Усолье и Чусовских Городках. В 1734 г. по приказу В. И. Геннина привезен в Екатеринбург для работы в строившейся там каменной церкви, однако заявил, что «писать святые иконы умеет на досках, а живописного не умеет» и был отпущен.

ГАСО. Ф. 24. Оп. 1. Д. 509. Л. 81—83, 89—89 об., 94—94 об.

Попов Иван Алексеевич (1837—18?). Крепостной Лазаревых из Чермозского завода. В 1853 г. вместе с Владимиром Струевым состоял в «учениках живописцев». «Поведения хорошего и к живописи имеет большие способности».

ЦГИА СССР. Ф. 880. Оп. 1. Д. 356. Л. 216 об., 258 об., 259.

Попов Петр Степанович (?—1852). Крепостной Строгановых из Билимбаевского завода. В 1840—1846 гг. учился в Петербурге: три года на императорском фарфоровом заводе под руководством Галямина и два года в Академии художеств под руководством Расса. Работал в пермских имениях Строгановых, занимаясь иконописью (иконостас в церкви с. Отевского, иконы в церкви Павловского завода, сел Кудымкара, Верх-Иньвенского, Верх-Юсьвенского, Ильинского).

ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 1548. Л. 1—1 об., 2—2 об.; Д. 1550. Л. 39, 40, 41, 44 об., 52, 53, 57, 59; Д. 4669. Л. 19.

Протопопов Леонтий. Мещанин из г. Чердыни, иконописец. В 1776 г. «в иконном писании свидетелствован самим Преосвященным (епископом Вятским и Великопермским Лаврентием.—А. К.) и по свидетельству его Протопопова живописание оказалось правильное». Получил от консистории «билет» на

право «...иконного писания по Вятской епархии и о присмотре над прочими иконописцами».

Шабалин В. И. Иконописцы и иконопродавцы... С. 88.

Радостев Иван (1812—после 1846). Крепостной Строгановых из с. Новое Усолье. Живописец.

ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 956. Л. 21—21 об.

Ромашов Михаил. Крепостной Лазаревых из Чермоза. Работал в перв. пол. XIX в. Обучал «рисовальному искусству» в Чермозском училище. Выполнил росписи и иконы в церкви с. Карагайского.

ЦГАДА. Ф. 1252. Оп. 1. Д. 2293. Л. 10; ЦГИА. Ф. 880. Оп. 3. Д. 1840. Л. 18.

Рублев Иван Иванович. Житель Заоградной слободки хлыновского Успенского Трифонова монастыря, из крестьян. Иконописец. В 1770-х гг. работал в Соликамском уезде. «Билета» от консистории на право писания икон не имел.

Шабалин В. И. Иконописцы и иконопродавцы... С. 89.

Рязанцев Петр Филиппович. Мещанин г. Соликамска. Иконописец. В 1770-х гг. «билета» от консистории на право писания икон не имел.

Шабалин В. И. Иконописцы и иконопродавцы... С. 89.

Святухин Иван. Крестьянин из Старого Посада Кунгурского уезда, иконописец. В 1770-х гг. «до церковных работ» не допускался, «хотя в художестве своем не неискусен». В 1779 г. был «освидетельствован» при Вятской духовной консистории смотрителем над иконописцами иеродиаконом Климонтом и получил «аттестат».

Шабалин В. И. Иконописцы и иконопродавцы... С. 89, 90.

Святухин Тимофей Иванович. Мещанин г. Кунгура, иконописец. Работал на рубеже XVIII и XIX вв. В 1798 г. был «освидетельствован» учителем живописи в г. Вятке Ф. Черепановым и епископом Амвросием, после чего получил «аттестат».

Шабалин В. И. Иконописцы и иконопродавцы... С. 93.

Судаков Андрон Васильевич. Крестьянин Чердынского уезда. Работал на рубеже XVIII и XIX вв. в 1913 г. в несохранившейся часовне с. Ныроба пермским художником А. Н. Зеленым была скопирована подпись: «Сей иконостас резал и писал сии иконы Бондюжской волости крестьянин Андрон Васильев Судаков в 1824 году».

Рукописный фонд Пермского областного краеведческого музея (ПОКМ).

Тарин Иван Федорович (1820—1856). Крепостной Строгановых из с. Ильинского. В 1837—1840 гг.—резчик на Ильинской столярной фабрике. В 1842—1845 гг. обучался лепному и золотарному искусству на Нижнетагильском заводе Демидовых. В 1848 г. отпущен для работы за пределами строгановских имений. В 1851—1856 гг.—резчик и золотарь в Ильинском.

ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 1355. Л. 6 об.; Архив Ильинского краеведческого музея.

Трушников Александр Павлович. Дворовый человек Строга-

новых при Добрянском заводе. Обучался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1858 г. получил «вольную» (?).

Архив Ильинского краеведческого музея.

Тупасов Евдоким. Экономический крестьянин Соликамского уезда. В 1778—1780 гг. с Власом Иконниковым «производили живопись» в Христорождественском соборе с. Дедюхино.

Словцов И. Опыт описания некоторых церквей Соликамского уезда // Перм. епарх. ведомости. 1875. № 43. С. 494—495.

Тупогов Евдоким Данилович. Житель Заоградской слободки хлыновского Успенского Трифонова монастыря, из экономических крестьян. Иконописец. В 1770-х гг. работал в Соликамском уезде. «Билета» от консистории на право писания икон не имел.

Шабалин В. И. Иконописцы и иконопродавцы... С. 89.

Урванцов Федор Трофимович. Житель Заоградской слободки хлыновского Успенского Трифонова монастыря, из экономических крестьян. В 1770-х гг. работал в Соликамском уезде, выполнял иконы для церкви с. Верхне-Мулинского. «Билета» от консистории на право писания икон не имел.

Шабалин В. И. Иконописцы и иконопродавцы... С. 89, 90.

Утятников (Ушачников) Егор. Работал в Юговском заводе Пермской губ. в перв. пол. XIX в. Иконописец. Подписная икона «Богоматерь Скорбящая» хранится в ПГХГ.

Холмогоров (Колмогоров) Яков (1829—после 1870). Крепостной Строгановых. В 1846 г.—ученик живописи по Новоусольскому правлению. До 1855 г. обучался живописи в Москве. Затем работал в Очерском заводе. Выполнил иконы для церкви с. Путинского.

ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 856. Л. 11; Д. 1550. Л. 79, 83, 85, 86, 117; Письмо В. А. Вологодина, 30 марта 1938 г. // Арх. ПГХГ. Ф. Н. Н. Серебrenникова.

Хренов Василий. Крепостной Строгановых из Очерского завода. Резчик. Работал в перв. пол. XIX в. Резал иконостас для новой церкви Добрянского завода, рамы для Фоминской часовни.

ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 1550. Л. 16; Архив Ильинского краеведческого музея.

Черемисин Павел Иванович (1807—18?). Крепостной Строгановых из с. Ильинского. В 1822—1823 гг. обучался живописи.

ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 8223. Л. 12.

Шайдуrow Афанасий Михайлович (1820—после 1849). Крепостной Строгановых из с. Ильинского, где в 1835—1841 гг. обучался живописи. В 1841—1844 гг.—ученик А. Г. Варнека в Петербурге. В 1845—1847 гг. работал живописцем при главном управлении гр. Строганова, в 1847 г. переведен в Билимбаевский завод. Писал иконы для Воскресенской церкви с. Ильинского, церковей Билимбаевского завода, села Дубров-

ского и др. С 1849 г. отпущен на оброк или определен в другую должность.

ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 1355. Л. 6 об.; Д. 1548. Л. 1—2 об.

Швецов Дмитрий. Мещанин из г. Хлынова (Вятка), иконописец. В 1770-х гг. жил в Нытвенском заводе. Выполнял иконы для церкви с. Беляевского.

Шабалин В. И. Иконописцы и иконопродавцы... С. 90.

Швецов Иван Семенович. Мещанин г. Соликамска. Иконописец. В 1770-х гг. «билета» от консистории на право писания икон не имел.

Шабалин В. И. Иконописцы и иконопродавцы... С. 89.

Шилонос Федор Иванович (1830 — после 1847). Крепостной Строгановых из с. Ильинского, где в 1844 г. окончил училище. В 1844—1847 гг. учился у С. П. Юшкова. В 1847 г. «отпущен на волю».

Архив Ильинского краеведческого музея.

Щегольков Владимир. Живописец и рисовальщик. Учился в арзамасской школе академика А. В. Ступина. С 1 февраля 1836 г. — преподаватель рисования в Пермской мужской гимназии. В 1851 г. переведен в Иркутскую гимназию. Работы хранятся в ПГХГ, Государственном музее изобразительных искусств Татарской АССР (Казань).

Корнилов П. Е. Арзамасская школа живописи первой половины XIX века. М.; Л., 1947, С. 111—113; **Серебренников Н. Н.** Урал в изобразительном искусстве. С. 153.

Юшков Гаврила. Крепостной Строгановых. Иконописец. Работал во втор. пол. XVIII в. Прибыл в с. Ильинское в 1764 г. из Нового Усолья в связи с переводом иконописной мастерской, которой заведовал (просуществовала в с. Ильинском до 1894 г.). У Г. Юшкова учился будущий выдающийся архитектор А. Н. Воронихин.

Крутецкий А., Лундберг Е. Зодчий Андрей Воронихин. Свердловск, 1937. С. 29—30.

Юшков Семен Петрович (1821 — после 1860). Крепостной Строгановых из с. Ильинского. Иконописец и живописец. В 1838 г. окончил Ильинское училище. В 1838—1841 гг. — живописец, регент хора и музыкальный учитель, с 1848 по 1860 — живописец и музыкальный учитель. Писал портреты, декорации для крепостного театра, копировал. Выполнял иконы для церквей Билимбаевского завода, Русуковского училища, Фоминской часовни. Работы хранятся в Ильинском краеведческом музее, ПГХГ, ПОКМ.

ЦГАДА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 1550. Л. 52 об., 53; Д. 4528. Л. 39—39 об.; Архив Ильинского краеведческого музея; **Серебренников Н. Н.** Урал в изобразительном искусстве. С. 153; **Курочкин Ю.** Из театрального прошлого Урала. Свердловск, 1957. С. 57—59; **Огибенин П. А.** Ильинский театр в XIX веке // Исследования по истории Урала. Пермь, 1972. Вып. 2. С. 98—109.

Яковкин (Ягодкин) Иван. Иконописец, в одном источнике назван «студентом». В 1759 г. жил в Верх-Язьвенской Богородицкой пустыни, где имел ученика — служителя хлыновского

Успенского Трифонова монастыря Степана Урванцова, был назначен «для осмотра... в Пермской десятине в церквях святых образов».

ГАО. Ф. 237. Оп. 1. Д. 4. Л. 504, 630—630 об.; Д. 5. Л. 146 об.—147, 308 об.—309; Д. 6. Л. 60—60 об.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Материал о К. Корепанове, И. А. Котлецове, М. Т. Кремлеве, Е. Кузнецове, Д. Ф. Попове, Л. Протопопове, Ф. Т. Урванцове, Д. Швецове и И. Яковкине подготовлен А. Ю. Каптиковым.

Г. Б. ЗАЙЦЕВ

Свердловская организация Союза художников РСФСР

У истоков уральского ювелирного искусства

Истории декоративно-прикладного искусства Урала посвящено немало интересных исследований. Сведения же об уральском ювелирном искусстве XVIII—XIX вв. единичны. Известно несколько десятков камней, ограненных в Екатеринбурге в конце XVIII—первой половине XIX в., имеются описания изделий XIX в., зафиксировано клеймо мастера из Пермской губернии, однако в уральских, как и в других музеях страны, достоверно не установлено ни одного ювелирного изделия, выполненного на Урале в XVIII—XIX вв.² Данная статья призвана несколько восполнить этот пробел.

Богатые месторождения уральских самоцветов делают несомненным раннее возникновение местных ювелирных изделий. Ювелирное искусство Урала началось с огранки цветных камней, и в первую очередь горного хрусталя и аметиста. Исследователи приводят немало фактов, подтверждающих, что в год основания Екатеринбурга ремесло гранения на Урале уже существовало³. Крупнейшие открытия самоцветов в XVIII—XIX вв. могут служить своеобразными вехами при изучении развития ювелирного дела на Урале⁴. Казалось бы, подобные ориентиры должны давать и местные находки месторождений драгоценных металлов⁵, однако существовавшее законодательство запрещало использовать драгоценный металл в местах добычи. Металл перевозили в центральную Россию, где после переработки он шел в дело. Местным ювелирам оставались драгоценные металлы, которые получали, переплавляя устаревшие или поврежденные изделия, а также серебро, привозимое из стран Востока. Использовались и сплавы из не драгоценных металлов, прежде всего латунь. Известный екатеринбургский горщик А. Калугин пишет: «Торговцы золотыми вещами подбирали золотые оправы в Нижнем Новгороде и привозили в наш город, а под них работали камни»⁶.

Основным поставщиком граненых самоцветов на протяжении

XVIII в. и вплоть до 70-х гг. XIX в. оставалась Екатеринбургская гранильная фабрика. Только в 1771 г. она послала в столицу 97 пудов «разных пород прозрачных камней, как то аметистов, топазов, хрусталей, колчеданов и щеток»⁷. Гранильная фабрика выполняла главным образом заказы императорского дома, который не ценил отечественный, в том числе уральский камень⁸. Многие граненые камни погибли, а ювелирные изделия пошли на слом или были превращены в капитал. Только в 1906 г. было продано уральских аметистов и изумрудов более чем на один миллион золотом. В конце XIX в. по экономическим причинам екатеринбургская фабрика занялась производством ювелирных изделий. Горный инженер В. В. Мостовенко — один из ее директоров — вспоминал, что в конце XIX в. на фабрике начали выпуск ювелирных изделий для частного рынка по рисункам, присланным из Петербурга⁹. Для фабрики это было делом не новым, ибо еще в первой половине XIX в. президент Академии художеств А. С. Строганов распорядился производить на фабрике «...как по заказу, так равно и от себя мелкие изделия, как то: разных видов табакерки, яшмовые черены, небольшие коллекции и другие подобные им вещи», а затем открыть лавки для продажи «...всякого рода мелочных изделий в тамошнем краю более нужных и употребительных»¹⁰.

Со второй половины XIX в. главенствующую роль в гранильном и ювелирном деле захватывает частный сектор в лице кустарей и системы фирм и магазинов, торговавших сырьем, граненым материалом и ювелирными изделиями. Начиная с 1880 г. в этой отрасли ежегодно было занято несколько тысяч человек.

Интересно, что ювелирным искусством на Урале в этот период занимались и известные художники. В руководстве к обзору выставки А. К. Денисова-Уральского в Петербурге в 1911 г. указывалось, что среди работ, представленных на выставке, давалась огранка драгоценных камней, художественная резьба из камня, ювелирное производство¹¹. Там же имелся «ювелирный отдел по рисункам и моделям А. К. Денисова-Уральского». На фотографии выставки можно увидеть витрины с гранеными камнями и ювелирными изделиями¹².

Географически кустарные мастерские концентрировались прежде всего вокруг Екатеринбурга: Березовский, Верх-Исетский, Нижне-Исетский заводы, село Шарташское. Почти весь добытый и обработанный на Среднем Урале самоцветный камень поступал сюда. Даже всемогущая Анонимная компания Изумрудных копей, контролировавшаяся французским капиталом, переправляя почти весь добытый материал в Париж, держала в Екатеринбурге 5—6 гранильщиков. Узел меньшего значения возник около деревни Мурзинской. Мастерские работали также в районе Нижнего Тагила и деревни Полдневой. Был собственный гранильный промысел в Сысертских заводах¹³ и

Верхотурье. Количество кустарных мастерских только вблизи Екатеринбурга, например, в 1900 г. превышало цифру 200, из них в Екатеринбурге — 97, Березовском заводе — 82, Верх-Исетском заводе — 22, Нижне-Исетском заводе — 20, в селе Шарташском — 5¹⁴. За каждым из районов закрепились строго определенные виды ювелирных работ. В Нижне-Исетском заводе — огранка самоцветов, в Верх-Исетском — огранка самоцветов и обработка яшмы, в Березовском заводе и селе Шарташском делали бусы, запонки, пуговицы, «искры»¹⁵ и вставки. В Нижнем Тагиле и деревне Полдневой шла обработка демантоидов, а в Мурзинской слободе аметистов и топазов.

Условия труда везде были нелегкими. Не имея собственных помещений, кустари занимались огранкой в той же избе, где жили¹⁶. Лишь гранильщики яшм, малахита и селенита имели собственные помещения. Кустари старались, хотя бы на первых порах, сами продавать свой товар. Об этом вспоминает П. А. Кропоткин, проезжавший через город в ссылку¹⁷. Его наблюдение дополняет А. Е. Ферсман¹⁸.

Кустарная обработка камней и изготовление из них ювелирных изделий сразу обросла «фирмами» скупщиков, которые наживали на кустарях баснословные барыши. Одним из первых скупщиков можно считать Н. И. Лагутяева, начавшего свое дело в середине 50-х гг. XIX в. В распоряжении этой фирмы находилось не менее 10 наемных мастеров, еще от 20 до 30 кустарей работали на дому. Годовой оборот составлял 60000 рублей золотом. В середине 70-х гг. XIX в. в городе появилось еще с десятков фирм. Наиболее крупными были магазины Персианова, Анцелевича, Липина, Налимова. В 1905 г. только в Екатеринбурге золотые и серебряные изделия продавало 11 магазинов, а каменные товары — 13. Примерно половина из них торговала и тем и другим, а некоторые имели филиалы в других городах Урала. В городе было еще два магазина, торговавших церковной утварью, среди которой встречались и ювелирные изделия¹⁹. В 1901 г. в газете «Урал» promелькнуло сообщение о том, что некоторые екатеринбургские торговцы каменными и ювелирными товарами завели заграничные филиалы²⁰. Речь шла о таких известных торговцах, как Боровских, Липин, Овчинников, Кочнев. Автор заметки прямо указывал на продажу уральских самоцветов и ювелирных изделий в Париже и городах России, «где сбыт этот был до сих пор слаб».

Каков же был характер выпускаемых кустарями изделий? А. Е. Ферсман, правда, без особых доказательств, утверждает, что «уральская огранка была нередко груба и некрасива и даже лучшие камни хороших мастеров приходилось гранить за рубежом для получения более художественных форм»²¹.

Иностранные фирмы закупали у уральских кустарей в значительных количествах неотделанный камень. Так, в 1896 г. в Екатеринбург прибыли представители парижских и брюссель-

ских торговых фирм и закупили партию уральских топазов, которые в Брюсселе гранились под стразы²². Однако крупные ювелиры в русской столице и за границей охотно покупали и граненые камни, и изделия из них. В 1894 г. представительница американских торговых фирм А. Л. Погосская изъявила желание приобрести неограниченное количество уральских граненых камней и золотых изделий²³. Известная американская фирма Тиффани выставляла на Чикагской всемирной выставке изделия уральского ювелирного искусства²⁴. На этой же выставке бронзовые медали за каменные изделия получили фирмы А. С. Персианова и братьев Овчинниковых. В 1896 г. на выставке в Атланте была присуждена малая золотая медаль за подбор уральских камней²⁵. (В годы первой мировой войны представитель фирмы Фаберже Бирнаум посетил екатеринбургских кустарей и отобрал большое количество граненых камней в мастерской Липина, Лазарева и др.²⁶).

Известное представление о характере дореволюционного ювелирного искусства Урала дают золотая брошь с хризолитом, выполненная в манере позднего югендстиля (музей Свердловской ювелирной фабрики), а также латунная подвеска с аметистами (частное собрание). Купленная в одном из магазинов Екатеринбургской подвеска представляет собой грубую латунную оправу, имитирующую филигрань, в ее центре двухсантиметровый чистой воды ограненный кабошоном аметист; он окружен восемью мелкими, также ограненными аметистами.

Перечень изделий, создаваемых уральскими кустарями, велик. Д. Никольский в газете «Екатеринбургская неделя» называет огранку самоцветов, бус, огранку и резьбу печатей, производство накладок, пресс-папье, ваз с плодами из яшмы, малахита и селенита, рельефные работы по камню и, наконец, производство рельефных картин и горок²⁷. А. Е. Ферсман добавляет к этому составление коллекций минералов. Практически все эти работы относятся к мелкой камнерезной пластике, к ювелирным же изделиям — лишь изготовление бус (четок), огранка самоцветов и некоторые работы из яшм и малахита.

Наряду со светскими украшениями в Екатеринбурге изготовлялись и ювелирные изделия культового назначения. В начале XX в. ими торговал специализированный магазин «Товарищество П. К. Афиногенов и К^о». Подобный этому магазин Г. К. Харитонов находился в Перми. В Екатеринбургских церквях и соборах хранилось много интересных ювелирных работ, созданных на Урале. На Урало-Сибирской торгово-промышленной выставке в 1887 г. были выставлены священные сосуды, вырезанные из целых кусков белого и дымчатого горного хрусталя. и икона «Воскресение Господне» в горке из уральских минералов²⁸. В 1888 г. архиепископ екатеринбургский и ирбитский Поликарп в дар митрополиту киевскому Платону повез пасхальный крест величиной в 10 вершков из «белого горного прозрач-

ного камня» с рельефным изображением распятия и серебряным ободком. Крест был усыпан драгоценными камнями, а его пьедестал — четверть аршина в диаметре — представлял собой горку из различных уральских пород²⁹. Посетивший город в 1890 г. обер-прокурор синода Победоносцев со свитой любовался в Екатеринбургской церкви «...многочисленными священными древностями, особенно из уральских цветных камней»³⁰. В 1896 г. в мастерской П. А. Кочнева по заказу фирмы И. Н. Лагутяева был изготовлен напестольный крест, очевидно, из горного хрусталя. Весь крест был усыпан 5000 цветных камней, в том числе хризолитами, золотистыми топазами, аметистами, изумрудами и алмазными. Крест изготовляли четыре месяца и стоимость его была равна 2500 рублям³¹. Исходя из материала изделий, из сведений о заказах, можно утверждать, что перечисленные вещи были созданы на Урале.

Светские ювелирные изделия, созданные на Урале в XIX в., также были широко представлены на выставках. Кроме выше-названных, отметим следующие. На выставке, организованной Екатеринбургской гранильной фабрикой в 1897 г., обращала на себя внимание витрина изделий из минералов, принадлежавшая А. В. Калугину. В витрине А. П. Трапезникова вызвала интерес «...очень изящная булавка, головка которой сделана из аметиста по заграничной модели, представляет бюст Венеры, затем из белого горного хрусталя выточен слон — очень красивая вещичка. Кроме того, прессы из малахита с разного рода украшениями в виде рога изобилия и т. п. из разных цветных камней»³². Были отмечены и работы, выточенные из дымчатого топаза и горного хрусталя, фирмы А. П. Боровских. На кустарной выставке в Петербурге в 1898 г. А. В. Калугин экспонировал «...большую коллекцию золотых вещей с сибирскими камнями — хризолитами, аквамаринами и пр.»³³, на кустарной выставке 1901 г. выставлялось несколько видов запонок из яшмы и малахита. На Всероссийской кустарной выставке в Петербурге екатеринбургская фирма И. А. Лазарева продала изделий из уральских камней на сумму 6000 рублей.

Все изложенное свидетельствует о длительном и весьма сложном пути уральского дореволюционного ювелирного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Клеймо «А. К.» на чеканном окладе иконы из собрания Государственного исторического музея. См.: Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Золотое и серебряное дело XV—XX вв. М., 1983. С. 238.

² Имеются в виду изделия, созданные в пределах горнозаводского Урала бывшей Пермской губернии.

³ См.: Шакино И. М., Семенов В. Б. Русские самоцветы. Свердловск, 1976. С. 101; Павловский Б. Камнерезное искусство Урала. Свердловск, 1953. С. 18.

⁴ 1720 г.—открыт дымчатый хрусталь по р. Нейве; 1744 г.—корунды в Корниловском логу; 1787 г.—розовый турмалин в деревне Сарапулка; 1805 г.—аметисты по р. Тальянке и в д. Сизиковой; 1810 г.—шайтанские цветные турмалины; 1823 г.—сапфиры; 1828 г.—новые месторождения аметистов и аквамарин; 1832 г.—открытие Изумрудных копей; 1855 г.—крупные сапфиры в Корниловском логу; 1900 г.—вскрыты богатые залежи аметистов, в 1904 г.—раухтопазов.

⁵ В 1745 г. в Березовском заводе нашли первое коренное золото в России, а в 1814 г.—первые золотоносные россыпи, в 1819 г. обнаружили рассыпную платину.

⁶ Воспоминания рудознатца Калугина // Веч. Свердловск. 1984. 17 марта.

⁷ Государственный архив Свердловской обл. Ф. 86. Д. 575. Л. 1, 2, 5, 6.

⁸ Ферсман А. Е. Очерки по истории камня: В 2 т. М., 1954. Т. 1. С. 121.

⁹ Там же. Т. 2. С. 147.

¹⁰ Горный журнал. 1827. Кн. 3. С. 131.

¹¹ См.: Урал и его богатства: Руководство к обзору 2-й выставки, устроенной А. К. Денисовым-Уральским. Спб., 1911. С. 2.

¹² См.: Огонек. 1912. № 3.

¹³ См.: Непомнящий В. Чертеж для малахитовой чаши // Урал. рабочий 1984. 17 окт.

¹⁴ Ферсман А. Е. Очерки по истории камня. М., 1961. Т. 2. С. 166.

¹⁵ «Искра» — мелкие ограненные самоцветы.

¹⁶ См.: Екатеринбург. неделя. 1898. 17 апр.

¹⁷ См.: Кропоткин П. А. Письма из Восточной Сибири. Иркутск, 1983. С. 42.

¹⁸ См.: Ферсман А. Е. Очерки по истории камня. Т. 1. С. 27.

¹⁹ В это же время в Перми было 8 ювелирных магазинов, в Уфе — 5, Оренбурге и Челябинске по 3. Везде, кроме Челябинска, было по два магазина церковной утвари, причем в Перми это была фирма «Торговый Дом наследников П. Д. Демидова», что допускает возможность торговли изделиями из малахита.

²⁰ См.: Урал. 1901. 19 мая.

²¹ Ферсман А. Е. Очерки по истории камня. Т. 2. С. 226.

²² См.: Екатеринбург. неделя. 1896. 24 нояб.

²³ Там же. 1894. 26 июня.

²⁴ Там же. 1894. 28 авг.

²⁵ Там же. 1896. 16 июня.

²⁶ См.: Ферсман А. Е. Очерки по истории камня. Т. 1. С. 144.

²⁷ См.: Екатеринбург. неделя. 1888. 17 апр.

²⁸ Там же. 1887. 23 июля.

²⁹ Там же. 1890. 29 авг.

³⁰ Там же. 1892. 26 янв.

³¹ См.: Урал. 1897. 5 янв.

³² Там же. 5 авг.

³³ Там же. 1898. 14 мая.

Пермское общество любителей живописи, ваяния и зодчества (1909—1919 гг): хроника деятельности

В начале XX в. в России не только в столице, но и в провинции заметно пробудился интерес публики к искусству. Возникают различные художественные общества. Екатеринбургское общество любителей изящных искусств, Нижегородское общество любителей художеств, Северный кружок любителей изящных искусств в Вологде, Вятский художественный кружок, Пермское общество любителей живописи, ваяния и зодчества (ПОЛЖВЗ) ¹.

В 1900-х гг. художественная жизнь Перми оживилась. Одна за другой проходят выставки картин: декабрь 1900 г. — персональная выставка А. К. Денисова-Уральского; март 1902 г. — выставка картин братьев П. А. и А. А. Сведомских, И. И. Левитина, В. П. Верещагина и др. В последних числах декабря 1907 г. Пермский научно-промышленный музей организовал выставку картин художников-любителей и профессионалов, где были представлены работы будущих членов интересующего нас общества: О. А. Григорьевой, А. Р. Иванчева, С. В. Пономарева, А. С. Шанина и др. Газеты писали, что средства, собранные с этой выставки, «...пойдут на дело организации в Перми общества художников местного края» ², которое и было «...внесено в реестр Пермского Губернского по делам об обществах Присутствия 24 сентября 1909 г.» ³ В конце 1909 г. был издан Устав, закрепивший цель общества: развитие у публики любви к живописи, совершенствование мастерства членов общества, устройство художественных выставок, проведение публичных чтений и лекций, организация художественных классов.

Первое собрание состоялось 8 декабря 1909 г., на нем был зачитан список членов из 32 человек ⁴. В общество входили преподаватели рисования учебных заведений Перми, Вятки, Екатеринбурга, Кунгура и других уральских городов, архитекторы, любители живописи и городская интеллигенция. Почетными членами общества состояли вице-губернатор В. И. Европеус (почетный председатель), бывший начальник губернии А. В. Болотов и управляющий Пермской казенной палатой Н. А. Ордовский-Танаевский, который неоднократно предоставлял помещение палаты для выставок. На организационном заседании комитета общества ⁵ его председателем был избран техник-архитектор А. Б. Турчевич ⁶, товарищем председателя — архитектор Н. М. Власов, секретарем — Д. Ф. Николаев ⁷, казначеем —

А. А. Беляев. 30 декабря 1909 г. А. Б. Турчевич умер. Новым председателем избрали Н. М. Власова⁸.

Начало 1910 г. было ознаменовано подготовкой и проведением первой художественной выставки. Был избран организационный комитет из 7 человек (они же вошли в жюри), который разослал приглашения преподавателям графических искусств учебных заведений Пермской губернии. Выставка открылась 7 марта. «Пермские губернские ведомости» писали о ней: «Посетитель выносит о выставке весьма и весьма цельное впечатление. Правда, выставка не блещет именами известностей, здесь нет так называемых больших гвоздей, которые могли бы приковать внимание, здесь собрались все местные скромные силы, с любовью и искренностью излившие на холсты свою душу»⁹. На выставке было около двухсот работ — жанровая, портретная, пейзажная живопись, натюрморты. Критика отмечала символистские вещи вятича А. И. Столбова¹⁰, «уголки невзрачной пермской природы», написанные А. Р. Иванчевым, пейзажи вятичей В. И. Кротова и Ф. А. Смирнова, этюды Н. Н. Румянцева¹¹, натюрморты И. К. Слюсарева¹² и О. А. Григорьевой, преподавательницы балльных танцев. В выставке 1910 г. участвовали также П. В. Сюзов¹³ (впоследствии видный ученый и краевед), А. В. Каплун¹⁴, Н. С. Мальцева¹⁵, Г. А. Вологдин¹⁶, Л. Н. Жуков¹⁷ и др.

Выставка закрылась 25 марта. Состоявшееся 5 апреля собрание отмечало, что ее «...посетило 1548 человек, из коих 747 лиц взрослых и 801 человек учащихся различных учебных заведений г. Перми»¹⁸. На собрании был заслушан отчет об устройстве в залах Екатерино-Петровского городского училища 5 лекций по истории искусств, прочитанных Г. А. Орловым. Их посетило 548 человек. Оживленный обмен мнениями вызвало «...предложение об устройстве экскурсии с художественной целью по рр. Чусовой и Вишере»¹⁹. Художники обратились к пароходовладельцам Ржевину и другим с просьбой предоставить бесплатный проезд членам общества.

В 1910 г. общество открыло художественные классы, о чем сообщали объявления, разосланные учебным заведениям. Из рисовальных школ и художественных училищ России были выписаны правила и программы преподавания. Занятия начались в помещении Торговой школы. Вели их Чирков, Шанин, Беляев, Евстафьев, Строганов²⁰ и др. Часть учеников были освобождены от платы за обучение, хотя порой расход на занятия превышал плату за них. Общество несколько лет проводило эти уроки²¹. Ученические рисунки выставлялись на очередных выставках картин. Раз в неделю комитет общества устраивал для своих членов сеансы с живой натуры. На них художники могли познакомиться с новыми художественными журналами.

В 1910 г. общество пополнилось новыми членами. Среди них: Э. И. Бобина — дочь книготорговца Петровского, А. А. Оболен-

ский — техник губернского земства, С. М. Губанов — городской судья²².

В начале 1911 г. начал производиться прием экспонатов на предстоящую вторую выставку общества²³. Сенсацией на ней стала картина «Именины у директора» молодого художника И. П. Чиркова²⁴.

В 1911 г. общество понесло ряд потерь. Ушел из жизни А. С. Шанин²⁵, организатор в Перми школы рисования и живописи, и В. А. Мамаев²⁶. Семьям художников были выделены небольшие пособия.

Третья выставка, открывшаяся 12 февраля 1912 г., собрала более 150 произведений И. В. Найдера, А. Ф. Узких²⁷, А. Ф. Куркульского²⁸, А. И. Зеленина²⁹, А. А. Седова³⁰ и др. В рамках ее проходила посмертная выставка В. А. Мамаева, составленная из сорока картин.

Представляет интерес еще одна сторона деятельности общества: проведение различных вечеров и участие в общегородских торжествах. Так, в 1910 г. совместно с Народным Домом оно участвовало в торжествах, связанных с годовщиной реформы 1861 г.; в 1912 г. к 100-летней годовщине Отечественной войны организовало постановку живых картин в городском театре.

С 3 по 26 марта 1913 г. проходит четвертая выставка общества. На нее 32 художника представили свыше двухсот произведений. Отмечались³¹ работы П. М. Лебедева, П. С. Евстафьева³². В каталоге выставки упоминаются: панно «Березы» поэта В. В. Каменского, работы Б. А. Николаева³³, В. А. Серебрякова³⁴, Ф. А. Мамаева³⁵. География участников выставок была разнообразной. Так, на пятую³⁶ были приглашены художники Кунгура, Вятки, Тагила, Сарапула, Казани, Екатеринбурга, Москвы и Петербурга. Из участников выставки 1914 г. назовем А. А. Киселева-Камского³⁷, С. М. Федорова³⁸. В мае 1917 г. в помещении Кирилло-Мефодиевского училища общество устроило шестую выставку³⁹. Оно принимало активное участие в работе научных и просветительных учреждений, возникших после Февральской революции. Для этой цели были избраны «...делегатом в таковые Д. Ф. Николаев и заместителем И. А. Семериков»⁴⁰.

Победа Великой Октябрьской социалистической революции вызывает перемены не только в политической и общественной жизни города, но и в художественной. В начале 1918 г. в Перми возникает Союз свободных художников⁴¹. В период пролеткульта городской Совет рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов и Союз свободных художников организуют курсы живописи, рисования и лепки, вскоре преобразованные в народное художественное училище. Из воспоминаний художника Н. С. Пономарева известно, что для утверждения в Совнаркоме сметы расходов на содержание училища были командированы в Москву И. А. Семериков и Н. М. Гущин. Они были приняты

А. А. Беляев. 30 декабря 1909 г. А. Б. Турчевич умер. Новым председателем избрали Н. М. Власова⁸.

Начало 1910 г. было ознаменовано подготовкой и проведением первой художественной выставки. Был избран организационный комитет из 7 человек (они же вошли в жюри), который разослал приглашения преподавателям графических искусств учебных заведений Пермской губернии. Выставка открылась 7 марта. «Пермские губернские ведомости» писали о ней: «Посетитель выносит о выставке весьма и весьма цельное впечатление. Правда, выставка не блещет именами известностей, здесь нет так называемых больших гвоздей, которые могли бы приковать внимание, здесь собрались все местные скромные силы, с любовью и искренностью излившие на холсты свою душу»⁹. На выставке было около двухсот работ — жанровая, портретная, пейзажная живопись, натюрморты. Критика отмечала символистские вещи вятича А. И. Столбова¹⁰, «уголки невзрачной пермской природы», написанные А. Р. Иванчевым, пейзажи вятичей В. И. Кротова и Ф. А. Смирнова, этюды Н. Н. Румянцева¹¹, натюрморты И. К. Слюсарева¹² и О. А. Григорьевой, преподавательницы балльных танцев. В выставке 1910 г. участвовали также П. В. Сюзов¹³ (впоследствии видный ученый и краевед), А. В. Каплун¹⁴, Н. С. Мальцева¹⁵, Г. А. Вологдин¹⁶, Л. Н. Жуков¹⁷ и др.

Выставка закрылась 25 марта. Состоявшееся 5 апреля собрание отмечало, что ее «...посетило 1548 человек, из коих 747 лиц взрослых и 801 человек учащихся различных учебных заведений г. Перми»¹⁸. На собрании был заслушан отчет об устройстве в залах Екатерино-Петровского городского училища 5 лекций по истории искусств, прочитанных Г. А. Орловым. Их посетило 548 человек. Оживленный обмен мнениями вызвало «...предложение об устройстве экскурсии с художественной целью по рр. Чусовой и Вишере»¹⁹. Художники обратились к пароходоладельцам Ржевину и другим с просьбой предоставить бесплатный проезд членам общества.

В 1910 г. общество открыло художественные классы, о чем сообщали объявления, разосланные учебным заведениям. Из рисовальных школ и художественных училищ России были выписаны правила и программы преподавания. Занятия начались в помещении Торговой школы. Вели их Чирков, Шанин, Беляев, Евстафьев, Строганов²⁰ и др. Часть учеников были освобождены от платы за обучение, хотя порой расход на занятия превышал плату за них. Общество несколько лет проводило эти уроки²¹. Ученические рисунки выставлялись на очередных выставках картин. Раз в неделю комитет общества устраивал для своих членов сеансы с живой натуры. На них художники могли познакомиться с новыми художественными журналами.

В 1910 г. общество пополнилось новыми членами. Среди них: Э. И. Бобина — дочь книготорговца Петровского, А. А. Оболен-

ский — техник губернского земства, С. М. Губанов — городской судья²².

В начале 1911 г. начал производиться прием экспонатов на предстоящую вторую выставку общества²³. Сенсацией на ней стала картина «Именины у директора» молодого художника И. П. Чиркова²⁴.

В 1911 г. общество понесло ряд потерь. Ушел из жизни А. С. Шанин²⁵, организатор в Перми школы рисования и живописи, и В. А. Мамаев²⁶. Семьям художников были выделены небольшие пособия.

Третья выставка, открывшаяся 12 февраля 1912 г., собрала более 150 произведений И. В. Найдера, А. Ф. Узких²⁷, А. Ф. Куркульского²⁸, А. И. Зеленина²⁹, А. А. Седова³⁰ и др. В рамках ее проходила посмертная выставка В. А. Мамаева, составленная из сорока картин.

Представляет интерес еще одна сторона деятельности общества: проведение различных вечеров и участие в общегородских торжествах. Так, в 1910 г. совместно с Народным Домом оно участвовало в торжествах, связанных с годовщиной реформы 1861 г.; в 1912 г. к 100-летней годовщине Отечественной войны организовало постановку живых картин в городском театре.

С 3 по 26 марта 1913 г. проходит четвертая выставка общества. На нее 32 художника представили свыше двухсот произведений. Отмечались³¹ работы П. М. Лебедева, П. С. Евстафьева³². В каталоге выставки упоминаются: панно «Березы» поэта В. В. Каменского, работы Б. А. Николаева³³, В. А. Серебрякова³⁴, Ф. А. Мамаева³⁵. География участников выставок была разнообразной. Так, на пятую³⁶ были приглашены художники Кунгура, Вятки, Тагила, Сарапула, Казани, Екатеринбурга, Москвы и Петербурга. Из участников выставки 1914 г. назовем А. А. Киселева-Камского³⁷, С. М. Федорова³⁸. В мае 1917 г. в помещении Кирилло-Мефодиевского училища общество устроило шестую выставку³⁹. Оно принимало активное участие в работе научных и просветительных учреждений, возникших после Февральской революции. Для этой цели были избраны «...делегатом в таковые Д. Ф. Николаев и заместителем И. А. Семери-ков»⁴⁰.

Победа Великой Октябрьской социалистической революции вызывает перемены не только в политической и общественной жизни города, но и в художественной. В начале 1918 г. в Перми возникает Союз свободных художников⁴¹. В период пролеткульта городской Совет рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов и Союз свободных художников организуют курсы живописи, рисования и лепки, вскоре преобразованные в народное художественное училище. Из воспоминаний художника Н. С. Пономарева известно, что для утверждения в Совнаркоме сметы расходов на содержание училища были командированы в Москву И. А. Семерилов и Н. М. Гущин. Они были приняты

В. И. Лениным. В Пермь художники вернулись с утвержденной сметой и с полученными для училища гипсами. В январе 1919 г. после захвата Перми Колчаком Союз свободных художников прекратил свое существование. Капитал и инвентарь Союза его председателем И. А. Семериковым (Семиряковым)⁴² был передан обществу любителей живописи. Общество, в свою очередь, выделило средства заведующему художественным училищем⁴³ для снятия частной квартиры⁴⁴, что позволило не только сохранить инвентарь, материал и пособия, но и продолжить работу училища после освобождения Перми Красной армией⁴⁵. В 1919 г., выполнив свои скромные задачи по подъему культурной жизни города, по сплочению художников и росту их мастерства, Пермское общество живописи, ваяния и зодчества закончило свое существование⁴⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Деятельность общества специально не исследовалась. См. только: Харитонова Е. Первое общество любителей живописи // Веч. Пермь. 1974. 30 авг.

² Перм. губерн. ведомости. 1908. 13 янв.

³ Пермское общество любителей живописи, ваяния и зодчества: Устав. Пермь, 1909. С. 1.

⁴ Члены-учредители: А. Б. Турчевич, Г. А. Орлов, Н. М. Власов, А. И. Шанин, М. А. Шанина, Д. Ф. Николаев, М. А. Пермяков, А. А. Беляев, В. А. Мамаев, А. С. Рякин, С. Н. Стемпневский, С. В. Дунаев, А. И. Строганов, А. С. Седов, А. Н. Зеленин. Действительные члены: П. А. Рябинин, П. К. Гаврилов, М. В. Семченко, Н. С. Мальцева, В. Е. Гладких, О. А. Григорьева, Н. А. Лютовский, И. П. Чирков, Н. М. Каменский, Н. М. Грибушин, М. Г. Иноходова. Члены-соревнователи: А. И. Дрекслер-Гольнец, В. И. Кирцидель, В. Н. Цветов, Е. А. Беляева, Т. И. Мамаева, С. В. Федговд. (Пермский областной краеведческий музей (ПОКМ). Инв. № 15069/1).

⁵ Первое заседание комитета общества состоялось 12 декабря 1909 г.

См.: Терехин А. С. Пермь: Очерк архитектуры. Пермь, 1980. С. 11.

Николаев Дмитрий Фаддеевич (1875 — после 1941). Родился в Петербурге. Учился в Высшем художественном училище при Академии художеств. В 1897 г. окончил педагогические курсы при Академии. Занимался педагогической работой с 1898 г. в Уральске, а с 1901 по 1937 г. в Перми. Произведения Д. Ф. Николаева выставлялись на пермских художественных выставках с 1907 г. Работы Д. Ф. Николаева имеются в Пермской государственной художественной галерее и Пермском областном краеведческом музее. О нем см.: Будрина А. Г. Уральский плакат времен гражданской войны. Пермь, 1968. С. 4—5; Семянников В. Подписано самим Репиным // Веч. Пермь. 1985. 19 окт.

⁸ Председателями комитета общества в последующие годы избирались: Н. И. Фролов, Г. В. Мытковский, П. С. Евстафьев, Д. Ф. Николаев.

⁹ Перм. губерн. ведомости. 1910. 12 марта.

¹⁰ Имя этого художника сейчас забыто, но известно имя его ученика — Ю. А. Васнецова. А. И. Столбов был участником художественной выставки в Пермском научно-промышленном музее в 1907 г., выставок в Советске (Кировская обл.) в 1920 г. и Вятского филиала Общества молодых ассоциаций художников революционной России (ОМАХРР) с участием членов Ассоциации художников революционной России (АХРР) в 1928 г.

¹¹ Румянцев Николай Николаевич (1867—1937) родился в Нижнем Нов-

городе. Живописью занимался самостоятельно, а также совместно с А. Н. Юдиным, А. А. Рыловым и Н. Н. Хохряковым. В 1897 г. сдал экзамен на получение права преподавать рисование в средних школах. Вместе с Ф. А. Смирновым и А. И. Столбовым был учредителем Вятского художественного кружка. Первый директор художественного музея в Вятке. Произведения его имеются в Кировском областном художественном музее.

¹² См.: Павловский Б. В. И. К. Слюсарев. М., 1958.

¹³ См.: Николаев С. Ф. Испытатель природы. Пермь, 1958; Егорова Е. Подарок Репина // Урал. следопыт. 1978. № 5. С. 74.

¹⁴ См.: Серебrenников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. Пермь. 1959. С. 119—120.

¹⁵ Мальцева Наталья Степановна (1858—?) — преподаватель истории и географии в средних учебных заведениях Перми. По постановлению Совета Академии художеств ей было разрешено преподавать рисование в низших учебных заведениях. Художник-любитель.

¹⁶ Вологдин Григорий Александрович (1857—1938). Родился в семье крепостного графа Строганова. Пристрастием к рисованию обязан С. Е. Ильину, получившему художественное образование в Москве. Отдал 45 лет народному просвещению. Учительствовал в Кудымкаре, Верх-Иньве, Чермозе. Художник-любитель. О нем см.: Бачаев Г. Народный просветитель // По ленинскому пути. (Кудымкар). 1973. 2 февр.

¹⁷ Жуков Леонид Николаевич (Никитич) — преподаватель рисования в средних учебных заведениях Екатеринбурга, участник выставки, устроенной художественным отделом Уральского общества любителей естествознания в 1901 г.

¹⁸ Перм. губерн. ведомости. 1910. 8 апр.

¹⁹ Там же.

²⁰ Строганов Алексей Иванович (1874—?) — сын крестьянина, учился в Строгановском училище рисования в Москве, окончил его в 1898 г. со званием ученого рисовальщика. Преподавал рисование в средних учебных заведениях Перми.

²¹ В конце 1913 г. вечерние классы были закрыты в связи со значительным сокращением числа учащихся.

²² В 1910 г. также приняты в члены общества: А. В. Борисов, И. Я. Хазов, П. В. Сюзев, Л. Е. Оберг, А. Р. Иванчев, П. И. Первухин, А. Ф. Куркульский, С. В. Пономарев, А. П. Александров, Г. С. Русаков. В 1911 г. приняты: Н. А. Березин, Н. И. Фролов, Г. В. Мытыковский, П. С. Евстафьев, Ф. А. Мамаев. В 1912 — В. А. Буторин; в 1913 — И. А. Семериков, М. П. Каменская, О. М. Пушкина; в 1914 — С. М. Федоров, В. А. Мамаев; в 1915 — К. Т. Белов, П. Я. Масалкин.

²³ Перм. губерн. ведомости. 1911. 25 февр.

²⁴ См.: Егорова Е. И., Казаринова Н. В. Иван Петрович Чирков // Из истории художественной культуры Урала. Свердловск, 1985. С. 52—58; Серебrenников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. Пермь, 1959. С. 150.

²⁵ См.: Егорова Е. Первая школа рисования // Веч. Пермь. 1975. 14 авг.; Серебrenников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. С. 151.

²⁶ См.: Серебrenников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. С. 130.

²⁷ Там же. С. 148.

²⁸ Куркульский Александр Фаддеевич (1880—?). Окончил в 1902 г. Казанскую художественную школу, в 1902 и 1903 гг. ученик Высшего художественного училища при Академии художеств и слушатель педагогических курсов при ней. Преподавал изобразительное искусство в средних учебных заведениях в Осе, Кунгуре. Участник выставок картин общества художников «Новая Сибирь» в Минусинске (1928) и Ачинске (1929) и художников Красноярского края (1940).

²⁹ См.: Серебrenников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. С. 116; Художники народов СССР: Биобиблиогр. словарь. М., 1983. Т. 4. Кн. 1. С. 284.

³⁰ См.: Серебrenников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. С. 143.

³¹ См.: Перм. губерн. ведомости. 1913. 13 марта.

³² См.: Художники народов СССР: Биобиблиогр. словарь. 1976. Т. 3.

С. 523. (В словаре год рождения художника указан неверно: следует читать 1882. См.: Государственный архив Пермской области. Ф. 172. Оп. 1. Д. 15. Л. 10).

³³ См.: Серебренников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. С. 133.

³⁴ Серебряков Владимир Александрович родился в Юго-Кнауфске Пермской губ. в 1896 (?) г.; в 1913 г. закончил Казанскую художественную школу. Произведения художника разбросаны по частным собраниям. Умер в 1920 (?) г. в Сибири.

³⁵ См.: Серебренников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. С. 130.

³⁶ Выставка проходила с 23 февраля по 16 марта 1914 г.

³⁷ См.: Серебренников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. С. 121.

³⁸ См.: Горбашев А. Н. Памяти художника // Перм. губерн. ведомости. 1914. 19 окт.

³⁹ Большая группа художников ПОЛЖВЗ участвует в 1918 г. в выставке пермских художников. См.: Выставка работ пермских художников. Март. 1918. (Машинопись). // Собр. В. В. Семянникова.

⁴⁰ ПОКМ. Инв. № 15060/1.

⁴¹ Членами Союза художников были: И. А. Семериков, Д. Ф. Николаев, И. П. Чирков, С. В. Пономарев и др. Среди преподавателей художественного училища были: А. А. Седов, Д. Ф. Николаев, И. П. Чирков, И. А. Семериков, С. А. Пономарев, Э. А. Герман.

⁴² См.: Серебренников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. С. 144; Семенов В. Б. Уральский камнерез. Пермь, 1982; Он же. Селенит. Свердловск, 1984; Семянников В. Красный директор // Веч. Пермь. 1986. 16 июля; Сазонов Н. Записки уральского художника. Свердловск, 1966.

⁴³ Туранский Иван Иванович (1891—1981) родился в Перми. Живописи учился у А. С. Шанина. В 1918 г. закончил художественное училище Селиверстова в Пензе и переехал в Пермь, где преподавал в художественном училище и средних учебных заведениях. В 1920-е гг. открыл в городе частную художественную школу.

⁴⁴ Помещение было снято по адресу: Пермская ул., 78, где открылась художественная школа. (ПОКМ. Инв. № 15060/1).

⁴⁵ В октябре 1919 г. с приездом П. И. Субботина-Пермяка художественная школа была преобразована в Высшие государственные художественные мастерские (с 1922 г. — художественный техникум).

⁴⁶ Последний из известных документов ПОЛЖВЗ — обращение к членам общества собраться в помещении художественного училища 15 июля 1919 г. на общее собрание для обсуждения вопросов о деятельности общества, смете художественного училища на 1919—1920-е гг., уставе и программе училища. (ПОКМ. Инв. № 15060/29).

Заключение

Актуальность поднимаемых в статьях сборника проблем, вводимых в научный обиход фактов обуславливает возможность широкого практического использования публикуемого материала. Архитектуроведческие статьи, несомненно, могут оказать помощь в охране памятников уральского зодчества, в составлении проектов их реставрации, при паспортизации, применении для современных нужд. Ориентиры для собирательской деятельности музеев, систематизации коллекций, организации выставок содержат атрибуционные публикации. В статьях по декоративно-прикладному искусству найдут рекомендации дизайнеры, художники и организаторы производства народных промыслов. Ряд материалов уже привлек внимание учреждений культуры и общественности. На основе изысканий А. М. Раскина была восстановлена Христорождественская церковь Верх-Исетского завода, ныне музей истории завода, скорректированы реставрационные работы в так называемом доме Расторгуева — Харитонова в Свердловске. При систематизации коллекций уральской иконописи, деревянной скульптуры и провинциального портрета в Свердловском музее изобразительных искусств, в Свердловском объединенном историко-революционном музее, в Пермской художественной галерее, в других государственных и частных собраниях были использованы исследования О. М. Власовой, О. П. Губкина, Н. В. Казариновой, Т. М. Трошиной. Концепция Г. В. Голынец была положена в основу выставки «Искусство Древней Руси и его традиции в уральской иконописи XVIII—XIX вв.», подготовленной Свердловским музеем изобразительных искусств совместно с кафедрой истории искусств УрГУ и посвященной 1000-летию крещения Руси. Анализ богатого прошлого уральской культуры, творчества ведущих современных художников выносился на научные конференции, обсуждения художественных выставок. В целом все материалы представляют не только специальную научную ценность, но могут быть адресованы и широкому кругу читателей, интересующихся культурой Урала.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	3
Голынец С. В. Пути развития искусствознания на Урале	5
Каптиков А. Ю. Региональные школы каменного зодчества северо-востока Европейской России и Урала XVIII в.: связи и особенности	10
Герчук Ю. Я. Уральские мраморы в проекте Кремлевского дворца В. И. Баженова	26
Голынец Г. В. Невьянская иконописная школа второй половины XVIII—XIX в. и ее стилистические особенности	31
Власова О. М. Народный примитив в пермской деревянной скульптуре	44
Раскин А. М. О школе М. Ф. Казакова в архитектуре Урала	47
Трошина Т. М. Два провинциальных портрета из Свердловского музея изобразительных искусств	56
Звагельская В. Е. Архитектура модерна на Урале	63
Черепов В. А., Черепов С. В. Образ рабочего в изобразительном искусстве Урала XIX — начала XX в.	69
Заринская И. З. Народная культура и предметный мир уральских рабочих	77
Ярков С. П. Роль педагогов в системе обучения Екатеринбургской художественно-промышленной школы	84
Янбухтина А. Г. Художники И. С. и Н. Я. Ефимовы в Башкирии и о Башкирии	91
Кантор А. М. Искусствоведческое отделение Московского университета в Свердловске в годы Великой Отечественной войны	95
Уроженко О. А. Виталий Волович: феномен творческой зрелости (середина 1960-х — 1980-е гг.)	98
Якимова Н. П. Свердловские художники театра: современность, образность	121
Мусина Р. Р. Некоторые проблемы современного развития искусства народных художественных промыслов	124

Сообщения и факты

Губкин О. П. Богатыревы — династия невянских художников-иконописцев	128
Казаринова Н. В. Живописцы и резчики, работавшие в Прикамье в XVIII — первой половине XIX в.	137
Зайцев Г. Б. У истоков уральского ювелирного искусства	149
Семянников В. В. Пермское общество любителей живописи, ваяния и зодчества (1909—1919 гг.): хроника деятельности	155